ÄSTHETISCHE PROBLEME DER KIRCHENMUSIK IM LICHTE DER ENZYKLIKA PIUS' XII. "MUSICAE SACRAE DISCIPLINA"

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Johanna Schell

aus Erfurt

Berlin 1961

Druck:

Ernst - Reuter - Gesellschaft
der Förderer und Freunde der Freien Universität e.V.

Dissertations - Druckstelle

Berlin-Dahlem, Garystr. 45. Tel.: 76 52 61, App. 668

ÄSTHETISCHE PROBLEME DER KIRCHENMUSIK IM LICHTE DER ENZYKLIKA PIUS' XII. "MUSICAE SACRAE DISCIPLINA"

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

vorgelegt von

Johanna Schell

aus Erfurt

Berlin 1961

100/61

Dekan: Professor Dr. Ernst Fraenkel
1. Berichterstatter: Professor Dr. Hans-Heinz Dräger
2. Berichterstatter: Professor Dr. Adam Adrio

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Mai 1961

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Freien Universität Berlin

Joseph Ahrens

in Dankbarkeit und Verehrung zugeeignet

Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit entstand auf Anregung von Herrn Professor Dr. Hans-Heinz Dräger. In ihr wird versucht, die Methode in der Behandlung ästhetischer Probleme der Musik, wie sie von Herrn Professor Dräger in seinen Vorlesungen und Übungen entwickelt und an hand der verschiedensten musikalischen Gattungen und Stile erläutert wurde, auf die katholische Kirchenmusik anzuwenden und mit ihrer Hilfe die Enzyklika Papst Pius' XII. "Musicae sacrae disciplina" zu kommentieren und ihre Forderungen zu begründen. Dabei erwies es sich als notwendig, auch frühere Bestimmungen und Erlasse der kirchenmusikalischen Gesetzgebung in die Untersuchung einzubeziehen. Wegen der Fülle des zu bewältigenden Stoffes mußte allerdings darauf verzichtet werden, ins einzelne zu gehen und praktische Beispiele anzuführen.

Da die betreffenden kirchlichen Dokumente und Kommentare entweder nicht ohne weiteres greifbar sind oder nur in fremdsprachlichen Fassungen vorliegen, wurden ihre wichtigsten Stellen sowohl im lateinischen, italienischen oder französischen Urtext als auch in deutscher Übersetzung in die Arbeit aufgenommen. Auf diese Weise soll ein umfassender Überblick über das in Frage kommende Material und die Prinzipien der kirchenmusikalischen Gesetzgebung gegeben werden.

Ich möchte es an dieser Stelle nicht versäumen, all denen meinen herzlichsten Dank auszusprechen, die mir das musikwissenschaftliche Studium ermöglicht oder mich bei seiner Durchführung in irgendeiner Weise unterstützt und gefördert haben. Mein Dank gilt in erster Linie Herrn Professor Dr. Hans-Heinz Dräger, der die Entstehung der Arbeit mit zahlreichen Ratschlägen und wohlwollender Kritik begleitet hat und mir durch persönliches Interesse und großes Entgegenkommen half, die Schwierigkeiten der Thematik zu überwinden. Ebenso möchte ich Herrn Professor Dr. Adam Adrio für die gründliche Einführung in die historische Musikwissenschaft Dank sagen. Gerade die ausführliche und durch praktische Beispiele veranschaulichte Behandlung wichtiger Gebiete aus der Geschichte der Kirchenmusik in den Vorlesungen und Seminaren war mir eine unerläßliche Hilfe bei der systematischen Erfassung der kirchenmusikalischen Probleme.

Mein Dank gilt auch Herrn Professor Joseph Ahrens, der mir auf grund seiner reichen praktischen Erfahrung als Kirchenmusiker wertvolle Hinweise gegeben und den Verlauf des Studiums mit Interesse verfolgt und durch tatkräftige Hilfe unterstützt hat.

Besonderen Dank schulde ich in bezug auf die fremdsprachlichen Kommentare Frau Hermine Helfferich, die für die italienischen Übersetzungen verantwortlich zeichnet, und Fräulein Maria Schuke, die mir bei der Übersetzung der französischen Texte hilfreich zur Seite stand.

Dank gebührt schließlich auch Fräulein Anita von Malotki, die mir bei der Anfertigung des Manuskriptes und in der praktischen Arbeit während des letzten Jahres ein unentbehrlicher Helfer war.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543918_0008

Disposition

Seite

Literaturverzeichnis 11

Einleitung

Ursprung, Art und Sinn der kirchlichen Vorschriften über die Kirchenmusik. 17

Teil A

DIE WICHTIGSTEN KIRCHLICHEN BESTIMMUNGEN ÜBER DIE KIRCHENMUSIK IM SPIEGEL IHRER ZEIT

I. Die kirchenmusikalische Gesetzgebung bis zum Motu proprio Papst Pius' X.. 27

a) Das Dekret Papst Gregors I. vom Jahre 595 und die Vorbereitungen für eine kirchliche Stellungnahme zur Musik des Mittelalters. 27

b) Die Apostolische Konstitution "Docta Sanctorum Patrum" von Papst Johannes XXII. (1322, 1324/25). 29

c) Die Beschlüsse des Trienter Konzils über die Kirchenmusik (1562/63). 32

d) Die Enzyklika "Annus qui" von Papst Benedikt XIV. (1749). 37

e) Die Vorbereitungen der kirchenmusikalischen Reform im 19. Jahrhundert. 45

II. Die kirchenmusikalischen Erlasse des 20. Jahrhunderts und die Enzyklika Pius' XII. "Mediator Dei". 47

a) Allgemeines zur kirchenmusikalischen Gesetzgebung der letzten Pius-Päpste. 47

b) Das Motu proprio "Inter pastoralis officii" von Papst Pius X. (1903). 49

c) Die Apostolische Konstitution "Divini cultus sanctitatem" von Papst Pius XI. (1928). 55

d) Die Enzyklika über die Heilige Liturgie "Mediator Dei" von Papst Pius XII. (1947). 58

e) Die Enzyklika Papst Pius' XII. über die Kirchenmusik "Musicae sacrae disciplina" (1955). 63

f) Die "Instructio de Musica sacra et sacra Liturgia" der Ritenkongregation (1958). 69

Seite

III. Die Thematik der kirchenmusikalischen Gesetzgebung. 74

a) Der "subjektive" Aspekt der kirchenmusikalischen Gesetzgebung. 76

1. Die religiöse Grundhaltung und das Berufsethos des Kirchenmusikers. 76

2. Das Verhältnis der Gemeinde zur liturgischen Musik. 79

b) Der "objektive" Aspekt der kirchenmusikalischen Gesetzgebung. 81

1. Die Abgrenzung der kirchenmusikalischen Komposition und ihrer Vortragsweise gegen profane Elemente. 82

2. Die liturgische Eignung der Instrumente. 85

3. Die Rangordnung in den Arten der Kirchenmusik. 87

Teil B

DIE ÄSTHETISCHEN PROBLEME DER KIRCHENMUSIK

I. Die Kunst in der christlichen Schöpfungsordnung. 93

a) Das künstlerische Schaffen in seiner Beziehung zur christlichen Schöpfungsordnung. 99

1. Grundzüge des christlichen Menschenbildes. 99

2. Die Gesetzmäßigkeit des menschlichen Handelns. 100

3. Das künstlerische Schaffen in der Ordnung des menschlichen Handelns. 103

4. Die Prinzipien der christlichen Schöpfungsordnung. 108

5. Wesen und Bedeutung der Kunst auf grund der christlichen Schöpfungsordnung. 112

b) Die Bedeutung der christlichen Schöpfungsordnung für das künstlerische Schaffen im Sakralbereich. 123

1. Der christliche Glaube als Voraussetzung für eine christlich-sakrale Inspiration. 125

Seite

2. Die sakrale Inspiration des gläubigen Künstlers. 128

3. Die künstlerische Qualifikation als Mittel der Veranschaulichung der sakralen Inspiration und des christlichen Glaubens. 135

4. Zusammenfassung und Ergebnis. 142

II. Die Abgrenzung der kirchenmusikalischen Komposition gegen profane Elemente. 145

a) Das Verhältnis der musikalischen Formkategorien und Klangkörper zur außermusikalischen Umwelt als Kriterium für ihre liturgische Eignung. 147

1. Ordnung und Charakterisierung der musikalischen Formkategorien. 147

2. Die Wertordnung der musikalischen Formkategorien unter dem Gesichtspunkt der kirchenmusikalischen Gesetzgebung. 151

b) Die Bedeutung der verschiedenen musikalischen Formkategorien für die Gesetzmäßigkeit der kirchenmusikalischen Komposition. 162

1. Die liturgische Eignung der kirchenmusikalischen Gattungen. 163

2. Die Beziehung der musikalischen Wesenswahrheit zur universitas der Kirchenmusik. 172

3. Zusammenfassung und Ergebnis. 174

c) Die Interpretation der liturgischen Musik. 176

1. Die Bedeutung der Interpretation für die Musik. 176

2. Die kirchenmusikalischen Bestimmungen über die Vortragsart der liturgischen Musik. 178

3. Die Abgrenzung der liturgischen Musik gegen profane Elemente der Interpretation. 181

d) Zusammenfassung und Ergebnis. 187

Seite

III. Die Gesetzmäßigkeit der liturgischen Musik im Hinblick auf ihre pastorale Zweckbestimmung. 189

a) Die Heiligkeit als Wertmaßstab für die Beziehung der Kirchenmusik zu den außerästhetischen Wertbereichen. 191

1. Die Lebens- und Wesensnähe der musikalischen Formkategorien als Kriterium für das Verhältnis des ästhetischen Wertes zum ethischen und Vital-Wert. 191

2. Die Zuordnung der Kirchenmusik zum Erhabenen und ihr Verhältnis zum Vitalen. 195

b) Die Heiligkeit der Liturgie und ihre Verwirklichung in der Kirchenmusik. 202

1. Die Heiligkeit als Inbegriff der Ebenbildlichkeit und als Wesensausdruck der Liturgie. 203

2. Die "Sinnenferne" von Liturgie und Kirchenmusik als Kennzeichen des christlichen Kultes. 207

3. Die "Sinnfälligkeit" der Liturgie und die ihr entsprechende Lebensnähe der liturgischen Musik. 213

Anmerkungen 221

Namenregister 237

Sachregister 241

Verzeichnis der angeführten Literatur

a) KIRCHLICHE DOKUMENTE

Gregor I.:	"De officio diaconorum sedis apostolicae", 1. Abschnitt aus dem Dekret vom Jahre 595. bei J.D.Mansi: Sacrorum Conciliorum nova et amplissima Collectio, Band X, Florenz 1901
Johannes XXII.:	Apostolische Konstitution "Docta Sanctorum Patrum" 1322,1324/25. bei F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 47 und K.G.Fellerer: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1956, S.5
Trienter Konzil:	Beschlüsse der 22.-24. Sitzung 1562/63. bei J.D.Mansi: Sacrorum Conciliorum nova et amplissima Collectio, Band XXXIII, Florenz 1901
Benedikt XIV.:	Enzyklika "Annus qui" 1749 bei F.Romita: Ius musicae liturgicae, S.253 ff.
Pius X.:	Motu proprio "Inter pastoralis officii" 1903. Deutsch/lateinische Ausgabe, Regensburg 1929
Pius XI.:	Apostolische Konstitution "Divini cultus sanctitatem" 1928. Deutsch/lateinische Ausgabe, Regensburg 1929
Pius XII.:	Enzyklika über die Liturgie "Mediator Dei" 1947. 1. Deutsch/lateinische Ausgabe, Freiburg 1948, hsg. vom Liturgischen Institut in Trier. 2. Deutsche Ausgabe, Berlin 1948 (Morus-Verlag)
Pius XII.:	Enzyklika über die Kirchenmusik "Musicae sacrae disciplina" 1955. Deutsch/lateinische Ausgabe in "Musica sacra" Cäcilien-Vereins-Organ (CVO) 1956
Ritenkongregation:	Instructio de musica sacra et sacra Liturgia 1958. Deutsch-lateinische Ausgabe in "Musica sacra" CVO 1959
Kirchenmusikalische Gesetzgebung:	Die Erlasse Pius' X., Pius' XI. und Pius' XII. über Liturgie und Kirchenmusik. Deutsche gekürzte Ausgabe, Regensburg 1956 5.Auflage

b) KOMMENTARE UND AUFSÄTZE ZUR KIRCHENMUSIKALISCHEN GESETZGEBUNG UND KATHOLISCHEN MUSIKANSCHAUUNG

Italienischer Kommentar (abgekürzt: ital. Komm.)	"L'enciclica Musicae sacrae disciplina - Testo e Commento", Rom 1957. (Deutsche private Übersetzung: Hermine Helfferich) Aus diesem Kommentar wurden folgende Aufsätze in besonderer Weise herangezogen:
Alcini, Ilario:	Pio XII e la Musica sacra. (Pius XII. und die Kirchenmusik) S. XIX-XLVIII
Cicognani, Gaetano:	Visione universale della Musica sacra. (Universelle Sicht der Kirchenmusik) S. 49-58
Gremigni, Gilla Vincenzo:	La Musica dono divino. (Die Musik als göttliches Geschenk) S. 69-73
Matteucci, Benvenuto:	Teologia della Musica sacra. (Theologie der Kirchenmusik) S. 59-68
Matteucci, Benvenuto:	La Musica sacra come espressione concreta e completa della CARITAS cristiana. (Die Kirchenmusik als konkreter und vollkommener Ausdruck der christlichen CARITAS) S. 92-112
Piazza, Adeodato Giovanni:	Funzione universale della Musica sacra. (Universelle Funktion der Kirchenmusik) S. 285-290
Taddei, Nazareno:	Problemi delle Musica come arte sacra. (Probleme der Musik als Sakralkunst) S. 239-271
Wiener Kongreßbericht 1954 (abgekürzt: Wiener KB)	
Anglès, Higini:	Festansprache S. 57-58
Anglès, Higini:	Die Bedeutung der Vokalpolyphonie für die römische Liturgie. S. 154-161
Die Vota des Kongresses	S. 340-342
Pariser Kongreßbericht 1957 (abgekürzt: Pariser KB)	"La Musique Sacrée", Paris 1957. (Deutsche private Übersetzung von Maria Schuke)
Chailley, Jacques:	La révision du critère historique dans les problèmes de la Musique d'église. (Eine Revision des historischen Kriteriums in den Problemeń der Kirchenmusik) S. 55-62

Reboulot, Antoine: L'organiste liturgique au XX^{e} siècle et sa formation. (Der liturgische Organist des 20. Jahrhunderts und seine Ausbildung) S. 165-170

Roguet, R.P.: Valeur pastorale de la Musique Sacrée. (Der pastorale Wert der Kirchenmusik) S. 41-43

Romita, Fiorenzo: Les Principes de la Législation de la Musique Sacrée. (Die Prinzipien der kirchenmusikalischen Gesetzgebung) S. 45-55

Aengenvoort, Johannes: Musik in christlicher Ordnung. in: Musikwerkheft, Freiburg 1955

Anglès, Higini: Die lebendige Wirksamkeit des Motu proprio. in: "Musik und Altar" (abgekürzt: MuA) 1953/54, S. 84-86

Anglès, Higini: Der Gregorianische Choral und das neue kirchliche Musikschaffen. (Referat, Manuskript)

Bomm, Urbanus: Liturgie und Kirchenmusik. in: CVO 1954, S. 4-6

Bomm, Urbanus: Die Weisungen der Instructio de Musica sacra et sacra Liturgia über den Gregorianischen Choral. in: CVO 1959, S. 236-241

Drinkwelder, Otto: Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik. Praktische Erläuterung aller kirchenmusikalischen Gesetze. Regensburg und Rom, 1914

Fellerer, Karl Gustav: Die Provinzialsynode zu Köln 1860. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1952 (abgekürzt: Km Jb)

Fellerer, Karl Gustav: Kirchenmusikalische Vorschriften im Mittelalter. in: KmJb 1956, S. 1-11

Haberl, Ferdinand: Die Kirchenmusik in der Enzyklika "Mediator Dei". in: MuA 1948/49, S. 5-8

Haselbach, Paul: Musicam sacram ad pristinum splendorem ac dignitatem rev[illegible]cavit. (Kommentar zum Motu proprio) in: "Der Chorwächter" 1953, S. 259-271 (abgekürzt: Chw.)

Haselbach, Paul: Die Apostolische Konstitution Johannes' XXII. über die Kirchenmusik. in: Chw 1955, S 28-37

Haselbach, Paul: Die Tradition der kirchenmusikalischen Gesetzgebung. in: Chw 1955, S. 221-232

Haselbach, Paul:	Pius XII. und die Kirchenmusik. in: Chw 1958, S. 242-254
Hucke, Helmut:	Die Päpste und die Kirchenmusik. in: MuA 1953/54, S. 135-138; S. 157-161
Koep, Leo:	Die Bedeutung der Enzyklika "Mediator Dei" für die Kirchenmusik. in: CVO 1949, S. 7-10
Kosch, Franz:	Die Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" und die Vota des Wiener Kirchenmusikkongresses. in: Chw 1956, S. 241-245
Lipphardt, Walther:	Das Rundschreiben Papst Pius' XII. "Mediator Dei" und die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik. in: "Musik und Kirche" 1950, S. 126-130
Lipphardt, Walther:	Profane und sakrale Musik. in: MuA 1953/54, S. 44-49
Mitterer, Ignaz:	Die wichtigsten kirchlichen Vorschriften für die Kirchenmusik. Regensburg 1905
Pascher, Joseph:	Kirchenmusik und Liturgie. in: "Handbuch der katholischen Kirchenmusik" Essen 1949, S. 20-22
Peterson, Erik:	Musik und Theologie. in: MuA 1953/54, S. 86-88
Quack, Erhard:	Gefährdung der Kirchenmusik - Gedanken zum Motu proprio Pius' X. in: MuA 1953/54, S. 4-9
Regamey, Pie:	Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert. Deutsche Ausgabe Graz/Wien/Köln 1954
Romita, Fiorenzo:	Ius musicae liturgicae. Torin 1936
Romita, Fiorenzo:	Das Motu proprio des seligen Papstes Pius X. "Inter pastoralis officii". Seine Entstehung, Auslegung und Bedeutung. in: CVO 1954, S. 42-45, S. 88-90, S.128-132
Romita, Fiorenzo:	Kommentar zu den Vota des Wiener Kongresses. in: Chw 1955, S. 187-190
Romita, Fiorenzo:	Die Enzyklika "Musicae sacrae disciplina". (Kommentar) in: Chw 1956, S. 217-231
Roscher, Wolfgang:	Gedanken zur Kultfähigkeit der Instrumente. in: MuA 1959/60, S. 108-115
Wagner, Peter:	Einführung in die katholische Kirchenmusik. Düsseldorf, 1919

Weinmann, Karl: Das Konzil von Trient. Leipzig 1919

Redaktionsbeitrag: "Der Geist des Gregorianischen Chorals" MuA 1959/60, S. 1-3 (ohne Verfasser)

c) ÄSTHETISCHE ABHANDLUNGEN

Guardini, Romano: Über das Wesen des Kunstwerks. Tübingen und Stuttgart 1952, 4. Auflage

Guardini, Romano: Kultbild und Andachtsbild. Würzburg o. J.

Hartmann, Nicolai: Ästhetik. Berlin 1953

Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. in: "Holzwege", Frankfurt a/M. 1950

Huber, Kurt: Ästhetik. Ettal 1954

Weischedel, Wilhelm: Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst. Tübingen 1952

d) THEOLOGISCHE UND LITURGISCHE SCHRIFTEN

St. Benedikt: Klosterregel der Benediktiner. Beuron 1934, hsg. von P. Pius Bihlmeyer

Guardini, Romano: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis. Würzburg 1950

Guardini, Romano: Vom Geist der Liturgie. Freiburg 1957

Jedin, Hubert: Kleine Konziliengeschichte. Freiburg 1959

Jungmann, Josef Andreas: Missarum sollemnia Band I. Freiburg 1958, 4. Auflage

Lechner, Joseph: Liturgik des Römischen Ritus. Freiburg 1953

Scheeben, Joseph Matthias: Dogmatik Band II.

Söhngen, Oskar: Theologische Grundlagen der Kirchenmusik. Handbuch des Evangelischen Gottesdienstes. Band IV, Kassel 1954 ff. (Sonderdruck)

Steinbüchel, Theodor: Die philosophische Grundlegung der katholischen Sittenlehre. Düsseldorf 1951

e) MUSIKWISSENSCHAFTLICHE UND MUSIKGESCHICHTLICHE BEITRÄGE

Blume, Friedrich:	Artikel "Form". MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart) Bd. IV
Dräger, Hans-Heinz:	Artikel "Instrumentenkunde". MGG Bd. VI
Dräger, Hans-Heinz:	Artikel "Musikästhetik". MGG Bd. IX
Dräger, Hans-Heinz:	Artikel "Musikwissenschaft". in: "Universitas litterarum", Handbuch der Wissenschaftskunde, Berlin 1953
Dräger, Hans-Heinz:	Probleme des musikalischen Hörens. Mitschrift der Vorlesung Wintersemester (Ws) 1959/60
Dräger, Hans-Heinz:	Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Mitschrift der Vorlesung Ws 1956/57
Dräger, Hans-Heinz:	Musikinstrumente des 16. und 17. Jahrhunderts. Mitschrift der Übung Ws 1956/57
Fellerer, Karl Gustav:	Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Düsseldorf 1949, 2. Auflage
Ferand, Ernest:	Die Improvisation in der Musik. Zürich 1938
Schlecht, Raymund:	Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Regensburg 1871, S. 160-174
Ursprung, Otto:	Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Potsdam 1931

Ursprung, Art und Sinn der kirchlichen Vorschriften über die Kirchenmusik

Die Vorschriften der katholischen Kirche über die Kirchenmusik erwachsen aus der engen Verbindung von Liturgie und Gesang(1). Die kirchenmusikalische Gesetzgebung bildet daher einen Spezialfall der liturgischen Bestimmungen über die Meßfeier und das Offizium, deren sich die kirchliche Behörde bedient, um die einzelnen liturgischen Handlungen zu regeln, den sakramentalen Kern des Eucharistischen Opfers unversehrt zu bewahren und die übrigen Gestaltelemente der Gottesverehrung auf ihn hinzuordnen.

Pius XII. legt in seiner Enzyklika über die Liturgie "Mediator Dei" die Notwendigkeit und die Berechtigung einer Regelung des christlichen Kultes durch die kirchliche Autorität dar und leitet sie aus seiner engen Beziehung zum Dogma ab. Wörtlich heißt es: "Die kirchliche Hierarchie hat jeder Zeit von ihrem Recht in liturgischen Dingen Gebrauch gemacht; sie hat den Gottesdienst eingeführt, geregelt und mit immer neuer Pracht und Würde zur Ehre Gottes und Auferbauung der Gläubigen bereichert. Sie hat auch kein Bedenken getragen - immer unter strenger Wahrung der Substanz des Eucharistischen Opfers und der Sakramente -, zu ändern, was sie nicht für passend hielt; hinzuzufügen, was geeignet schien zur größeren Ehre Jesu Christi und der heiligsten Dreifaltigkeit, wie zur Belehrung und heilsamen Aneiferung des christlichen Volkes.

> Nullo non tempore Ecclesiastica Hierarchia hoc in rebus liturgicis iure usa est, divinum instruendo ordinandoque cultum, eumque novo semper, ad Dei gloriam christianorumque profectum, splendore ac decore ditando. Ac praeterea eadem non dubitavit - Eucharistici altaris Sacrificii Sacramentorumque substantia sarta tectaque servata - illud immutare, quod omnino rei congruens non reputaret; idque adicere, quod aptius videretur ad Iesu Christi augustaeque Trinitatis honorem augendum, atque ad erudiendam et salutariter excitandam christianam plebem."
> (Mediator Dei, n. 48)

Die Wechselbeziehung zwischen Liturgie und Kirchenmusik entsteht dadurch, daß "jede bedeutsame liturgische Funktion eine ihr entsprechende Betätigung der Musik im Gefolge" hat(2). Die Ordnung des Gottesdienstes erfaßt daher auch den Kirchengesang und seine Ausführung, ist er doch mit dem Vollzug der einzelnen Riten und Zeremonien unmittelbar verbunden. Die künstlerische Gestaltung der Kirchenmusik erwächst somit immer aus ihrer spezifischen Aufgabe im Gottesdienst. Sie ist "nicht allein von den künstlerischen Wandlungen der Musik im allgemeinen, sondern auch von den kirchlichen Auffassungen und Vorschriften bestimmt. Sie hat ihre Entwicklung in der liturgischen Aufgabe. Diese aber wird von der kirchlichen Autorität festgelegt."(3)

Im Laufe der Geschichte weitet sich die ursprüngliche Einheit von Liturgie und Kirchengesang zu einem allgemeineren Verhältnis von Religion und Musik, das mit der musikgeschichtlichen Entwicklung des Abendlandes eng verbunden ist und auch die allmählich fortschreitende Emanzipation dieser Sakralkunst von der Liturgie umgreift. Die liturgische Funktion wird durch die allgemeine Aufgabe aller Sakralkünste abgelöst, die Mysterien des christlichen Glaubens in die Sprache der Sinne zu übertragen, um ein anschauliches Zeugnis von ihnen abzulegen(4). Unter Kirchenmusik versteht man fortan die Mannigfaltigkeit von Formen, Gattungen und Stilen, die durch ihre Zweckbestimmung oder einen geistlichen Text Anspruch darauf erheben, in der Kirche bzw. im Gottesdienst aufgeführt zu werden.

Die Kirchenmusik verhilft dem Menschen in jeder Gestalt zu einer umfassenderen Gottesverehrung und Vertiefung der Frömmigkeit, indem sie seine religiösen Kräfte mit Hilfe künstlerischer Faktoren aktiviert. Damit hat sie teil am allgemeinen Kultzweck der Liturgie: der Ehre Gottes und der Auferbauung der Gläubigen. "Es wird also durch die Kirchenmusik die Ehre gemehrt, die Gott von der mit Christus dem Haupte vereinten Kirche erwiesen wird; gemehrt wird auch die Frucht, welche die Gläubigen, durch die frommen Gesänge bewegt, aus der Liturgie sammeln und in ihrem, eines Christen würdigen, sittlichen Leben offenbaren, wie die tägliche Erfahrung lehrt und viele schriftliche Zeugnisse aus alter und neuer Zeit bestätigen.

> Augetur igitur sacrae musicae ope honor ab Ecclesia cum Christo Capite coniuncta Deo tributus; augetur etiam fructus, quem fideles, sacris concentibus moti, ex sacra Liturgia colligunt, et vita ac moribus christiano homine dignis manifestant, ut et ipsa cotidiana experientia docet et multa monumenta litterarum antiqua et recentiora confirmant."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 14)

Diese Definition der liturgischen Zweckbestimmung der Kirchenmusik ist durch die Geschichte der kirchenmusikalischen Gesetzgebung hindurch ungebrochen zu verfolgen. Die Kirchenmusik ist ein "wesentlicher Bestandteil der feierlichen Liturgie - solemnis Liturgiae pars necessaria" (Motu proprio, n. 1), weil sie teil hat am latreutischen Zweck des Meßopfers in seiner Eigenschaft als Lob- und Dankopfer sowie am soteriologischen desselben in seiner Eigenschaft als Bitt- und Sühnopfer(5). "Daraus läßt sich leicht folgern, daß Würde und Wirkungskraft der Kirchenmusik um so größer sind, je näher diese an das heiligste Geschehen des christlichen Kultes herankommt, an das eucharistische Opfer des Altares.

> Hinc facile concluditur musicae sacrae dignitatem et vim eo maiorem esse quo propius ad summum illud christiani cultus opus, Eucharisticum nempe altaris sacrificium, accedit."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 15)

Die kirchenmusikalischen Vorschriften dienen der unversehrten Bewahrung dieser liturgischen Funktion, nicht aber der Einschränkung der künstlerischen Eigengesetzlichkeit der Kirchenmusik, für die sie fälschlicherweise immer wieder gehalten werden. Sie vergegenwärtigen die

metaphysischen Voraussetzungen der christlichen Sakralkunst, ordnen das Verhältnis von Liturgie und Musik auf grund des Zeitstiles und schließen profane Elemente aus. Auch Pius XII. vertritt diesen traditionellen Standpunkt der Kirche, wenn er schreibt: "Es wird sicher niemanden befremden, daß die Kirche so wachsam für die Kirchenmusik besorgt ist. Handelt es sich doch dabei nicht darum, ästhetische oder technische, das edle Fach der Musik betreffende Gesetze aufzustellen; die Absicht der Kirche ist vielmehr, sie gegen alles zu schützen, wodurch sie weniger würdig gemacht werden könnte, zum Dienst für etwas so Wichtiges, wie es die Gottesverehrung ist, herangezogen zu werden.

> Nemo sane mirabitur quod Ecclesia tam vigilanter de musica sacra sollicita sit. Non enim de legibus agitur aestheticis vel technicis, ad nobilem hanc musicae disciplinam quod attinet, ferendis; sed illud Ecclesiae propositum est, ut hanc contra omnia tutetur quibus eadem minus digna reddi possit, quippe quae in re tanti momenti, quanti est cultus divinus, in ministerium arcessatur."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 8)

Die Liturgie ist ja im Gegensatz zur Kunst, mit deren stilistischer Wandelbarkeit mannigfache Möglichkeiten einer Beeinträchtigung ihres sakralen Charakters und einer Minderung ihrer liturgischen Funktion verbunden sind, eine in ihrem Kern konstante Größe. Die verschiedenen, den jeweiligen Zeitverhältnissen angepaßten kirchlichen Stellungnahmen dienen daher der Angleichung der musikalischen Ausdrucksformen einer Epoche an die Liturgie. Sie grenzen die liturgische Funktion der Kirchenmusik gegen die allgemeine musikgeschichtliche Entwicklung ab. Hierzu heißt es in "Musicae sacrae disciplina": "...Und wenn solcher Fortschritt der Tonkunst klar zeigt, wie sehr der Kirche daran lag, den Gottesdienst immer herrlicher und für das christliche Volk erhebender zu gestalten, so tut er auch kund, warum die Kirche gleicherweise wiederholt verhindern mußte, daß die rechten Grenzen überschritten würden und zugleich mit dem wahren Fortschritt sich etwas Weltliches und dem sakralen Kult Fremdes in die Kirchenmusik einniste und sie verderbe.

> Eiusmodi artis musicae progressus ut manifeste ostendit quantopere Ecclesiae cordi fuerit cultum divinum in dies splendidiorem ac populo christiano iucundiorem efficere, ita etiam patefacit, cur eadem Ecclesia identidem impedire debuerit quominus recti fines excederentur et, una cum veri nominis profectu, etiam profanum aliquid et a sacro cultu alienum in sacram musicam irreperet eamque depravaret."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 6)

Auch Higini Anglès charakterisiert die kirchenmusikalische Gesetzgebung mit ähnlichen Worten: "Seit den ersten Jahrhunderten des Christentums hatte die Kirche, indem sie die Musik als einen wesentlichen Bestandteil der feierlichen Liturgie zuließ, den Grundsatz aufgestellt, daß der Gesang im Gotteshaus nicht etwa zur Umschmeichelung und Betörung des Gehörs der Gläubigen eingeführt werde. Der Gesang in der Kirche hatte vielmehr eine sehr hohe und geistige Aufgabe, und

diese war und wird stets sein 'ad laudem Dei et salutem animarum', das Lob Gottes und das Heil der Seelen. Und so war es eigentlich selbstverständlich, daß die Kirche, wenn diese beiden Bedingungen irgendwo nicht beachtet wurden, ein Verbot gegen den Gesang, gegen die Kunst aussprach, die sich so von dem geistlichen Zweck entfernte, um dessentwillen sie zum Kult zugelassen worden war."(6)

Als Beweis für die positive Haltung der Kirche zur geschichtlichen Entwicklung der Kirchenmusik wird in der Literatur wiederholt auf die Tatsache verwiesen, daß sich der Gregorianische Choral innerhalb der Liturgie zu einer Kunst von höchster Qualität und mannigfachen Formen entfalten konnte(7). Anglès unterstreicht darüber hinaus die Bedeutung der Liturgie für die Mehrstimmigkeit: "Wir wollen nicht vergessen, daß, wenn die römisch-katholische Kirche die große Ehre hatte, den Gregorianischen Gesang geschaffen und geordnet zu haben, es eine nicht weniger große Ehre für sie ist, daß sie die Mehrstimmigkeit geschaffen und geordnet hat, eine Polyphonie, die des Cultus divinus wahrhaft würdig ist."(8)

Der Pariser Kirchenmusikkongreß(1957) beschäftigt sich in diesem Zusammenhang gleichfalls mit den Prinzipien der kirchenmusikalischen Gesetzgebung und ihrem Verhältnis zur künstlerischen Freiheit. Fiorenzo Romita schreibt: "Es ist gewiß verständlich, daß der Künstler und besonders der Musiker einen Widerwillen gegen gewisse Formen der Einmischung in seine Tätigkeit von seiten solcher Personen hat, die unfähig sind, die schöpferische, sozusagen göttliche Kraft des Künstlers (in die Wahrnehmbarkeit des Kunstwerkes) zu 'transzendieren'. Aber der Kirchenmusiker ist sich dessen bewußt, daß die Kirche - weit entfernt davon, seine Freiheit zu beschränken - ihn vor der Übersteigerung gewisser experimenteller Tendenzen bewahren will, in die die weltlichen Musiker so oft verfallen. Nun, in der Gesetzgebung für die Kirchenmusik finden wir die konkrete Form, in der sich die kirchliche Amtsgewalt im Laufe der Geschichte einmischte. ... Sie bildet, wie die Geschichte dieser Musik, 'eine lebendige, organische Einheit von Prinzipien, Empfehlungen und Erfahrungen, die mit dem Leben der Kirche eng verbunden sind.'

> Il est, certes, compréhensible que l'artiste en général et le musicien en particulier, éprouvent de la répugnance à l'égard de certaines formes d'intervention dans leur activité de la part de personnes incapables de transcender la faculté créatrice, pour ainsi dire divine, de l'artiste. Mais le musicien d'église a conscience que l'action de la Hiérarchie Ecclésiastique, loin de brimer sa liberté, contribue à le préserver des excès de certaines tendances d'ordre expérimental dans lesquels tombent souvent les musiciens profanes.
> Or, c'est dans la législation de la Musique Sacrée que nous trouvons la forme concrète selon laquelle cette action de la hiérarchie ecclésiastique s'insère dans l'histoire. ...
> elle forme, ainsi que l'histoire de cette Musique 'un ensemble vital et organique des principes des recommandations et des expériences qui sont intimement mêlées à la vie de l'Eglise dans un de ses secteurs les plus importants'." (9)

Dieser Standpunkt ist bei der Behandlung des Ausgangsproblems von "Musicae sacrae disciplina" näher zu erläutern(10).

Ihr liturgisch-musikalisches Bestimmungsrecht übt die Kirche in unterschiedlicher Form und durch verschiedene Instanzen aus. Oberster liturgischer Gesetzgeber ist der Papst, dem es vorbehalten ist, die Liturgie zu ordnen, liturgische Bücher zu approbieren(11) und in Erlassen bzw. Rundschreiben zu liturgischen Fragen Stellung zu nehmen. In der Regel kann der Papst aber im liturgischen Bestimmungsrecht auch durch ein Allgemeines Konzil oder die Ritenkongregation (SRC) vertreten werden. Deren vordringliche Aufgabe ist es, das Verhältnis zwischen Gesetz und Praxis zu ordnen und "die in den liturgischen Büchern kodifizierte Liturgie in ihrer Ausführung zu überwachen und vor Ausschreitungen zu bewahren."(12) Die Dekrete dieser kirchlichen Institution enthalten entweder allgemeinverbindliche Verordnungen (decreta generalia) oder befassen sich mit den regionalen Sonderheiten eines Bistums, Landes oder Erdteiles (decreta particularia), oftmals als Antwort auf Anfragen von Bischöfen oder Partikularkonzilien. Weitere gesetzgebende Behörden sind die S.C. Orientalis für die Ostkirche, die S.C. de Propaganda Fide für die Missionsgebiete und die S.C. Caeremonialis für die päpstliche Kapelle und die Kardinalsfunktionen(13). Den Bischöfen und Klerikern ist hingegen die sorgfältige Durchführung der kirchlichen Richtlinien und ihre Einordnung in die örtlichen Gepflogenheiten anvertraut.

Eine erste Gruppe von kirchenmusikalischen Anweisungen findet sich in den liturgischen Büchern (Missale, Rituale, Pontificale und Caeremoniale Episcoporum, besonders lib.I, c.28, das als einziges der genannten Bücher Angaben über das Orgelspiel enthält). Sie regeln die liturgische Funktion der Kirchenmusik in Verbindung mit den Vorschriften über den Verlauf der liturgischen Handlung. Zu ihnen gehören auch alle Dekrete der Ritenkongregation zur Erläuterung der Rubriken.

Eine zweite Gruppe von kirchenmusikalischen Bestimmungen besteht aus päpstlichen Dokumenten verschiedener Art. In ihnen werden offizielle Stellungnahmen der Kirche gegen alle Mißbräuche vorgelegt, die sich infolge der allgemeinen musikalischen Entwicklung oder Praxis in die liturgische Musik eingeschlichen haben und Maßnahmen zu ihrer Beseitigung getroffen. Trotz der Zeitgebundenheit dieser Erlasse enthalten sie immer in mehr oder weniger ausgeprägter Form Hinweise auf die Grundsätze der katholischen Kirchenmusik, so daß ihnen auch eine überzeitliche Bedeutung zukommt(14).

Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf die wichtigsten kirchenmusikalischen Rundschreiben der Päpste und die mit ihnen in unmittelbarem Zusammenhang stehenden Verlautbarungen anderer kirchlicher Institutionen, vornehmlich der Ritenkongregation. Sie sind entweder auf die persönliche Initiative der Päpste zurückzuführen, denen die Liturgie und Kirchenmusik in besonderer Weise am Herzen lag, oder als eine Folgeerscheinung von Anträgen und Konzilsberatungen zu betrachten.

Daraus ergibt sich ein Verzicht auf alle päpstlichen Abhandlungen zur Regelung von Teilfragen der Kirchenmusik, die sich gewöhnlich eng an die Erlasse anschließen und keine neuen Gesichtspunkte enthalten. Mit dieser Begrenzung verbindet sich auch ein Verzicht auf die Diskussion der frühchristlichen Zeit über den Wert des Kunstgesanges für die christliche Liturgie(15).

Die Reduzierung des Stoffes führt schließlich zu einer ausführlichen Erläuterung des kirchlichen Standpunktes über die vokale, vokal-instrumentale und instrumentale Mehrstimmigkeit der abendländischen Kirchenmusik. Zu den außereuropäischen Musikkulturen kann nur in einer allgemeinen Weise Stellung genommen werden, da ihre liturgische Eignung erst seit der Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" und der Instructio von der kirchlichen Behörde erwogen wird und bisher keine speziellen Anweisungen oder Sonderregelungen vorliegen.

Um einen ersten Überblick über die in Frage kommenden Schriften zu vermitteln, mit denen sich die vorliegende Untersuchung beschäftigt, seien sie nachstehend im Zusammenhang aufgeführt:

1. Gregor I. (590-604):
   Dekret vom Jahre 595
2. Johannes XXII. (1316-1334):
   Apostolische Konstitution "Docta Sanctorum Patrum" 1322, 1324/25
3. Trienter Konzil (1545-1563):
   Beschlüsse der 22.-25. Sitzung 1562/63
4. Benedikt XIV. (1740-1758):
   Enzyklika "Annus qui" 1749
5. Pius X. (1903-1914):
   Motu proprio "Inter pastoralis officii" 1903
6. Pius XI. (1922-1939):
   Apostolische Konstitution "Divini cultus sanctitatem" 1928
7. Pius XII. (1939-1958):
   Enzyklika über die Liturgie "Mediator Dei" 1947
8. Pius XII.:
   Enzyklika über die Kirchenmusik "Musicae sacrae disciplina" 1955
9. S. Congregationis Rituum Instructio de musica sacra et sacra Liturgia 1958.

Die Gesetzeskraft, mit der diese Dokumente ausgestattet sind und die von den Päpsten und kirchlichen Behörden nachdrücklich bestätigt wird, verpflichtet den Klerus und die Kirchenmusiker in der Verschiedenheit ihrer Ämter zu einer sorgsamen Erfüllung ihrer musikalisch-liturgischen Funktion, die sich aus ihrem allgemeinen Charakter (die Teilnahme der Kirchenmusik am zweifachen Kultzweck der Liturgie) und ihrer spezifischen Aufgabe (die Kirchenmusik in ihrer Anpassung an die verschiedenen liturgischen Zeiten und Handlungen) zusammensetzt.

Damit eröffnet sich der Kirchenmusik ein Wirkungskreis von einzigartiger Erhabenheit und Würde, in dem sie ihr wahres Wesen als "heilige, vom Geiste erfüllte Kultfeier" enthüllen kann(16). Ihre Übereinstimmung mit der Liturgie und ihre Anpassung an die Formen der christlichen Gottesverehrung bedeuten keinen Verlust, sondern einen Zuwachs an künstlerischem Wert. "Es ist also von weittragender Bedeutung", schreibt Pius XI. in diesem Zusammenhang, "daß alles, was zum Schmuck der Liturgie dient, durch bestimmte Gesetze und Vorschriften der Kirche geregelt werde. Denn die Künste sollen, wie es angemessen ist, wirklich als vornehmste Dienerinnen dem Gottesdienst sich unterordnen. Das gereicht sicherlich den Künsten, die an heiliger Stätte Verwendung finden, nicht zum Schaden, vielmehr zur Erhöhung ihrer Würde und ihres Glanzes. Auf geradezu erstaunenswerte Weise ist das bei der Kirchenmusik zur Tatsache geworden. Denn überall, wo man jene Vorschriften sorgfältig zur Ausführung gebracht hat, da begann diese erlesene Kunst in ihrer anziehenden Schönheit wieder aufzuleben, da begann auch religiöse Gesinnung weithin zu erblühen.

> Permagni igitur interest quidquid est liturgiae ornamentum normis quibusdam praeceptisque Ecclesiae contineri, ut artes reapse, velut par est, quasi ancillae nobilissimae divino cultui inserviant; quod quidem nedum in detrimentum, in maiorem potius dignitatem splendoremque ipsarum artium quae in sacris locis adhibentur certe cedet. Idque mirum sane in modum in musica sacra effectum est: ubicumque enim praescriptiones illae diligenter sunt in usum deductae, ibidem cum lectissimae artis venustates revivisscere, tum religiosi spiritus late florere ceoperunt."
> (Divini cultus sanctitatem, Einleitung)

Es erweist sich nun als notwendig, die betreffenden Dokumente näher zu betrachten und die kirchenmusikalische Situation, aus der sie entstanden sind, zu beleuchten. Auf diese Weise werden die Voraussetzungen für eine Behandlung der ästhetischen Probleme der Kirchenmusik geschaffen, wie sie von Pius XII. in der Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" vorgenommen worden ist. Der folgende historische Überblick dient somit einer Präzisierung der in "Musicae sacrae disciplina" entwickelten Prinzipien über die christliche Sakralkunst unter besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik.

Teil A

Die wichtigsten kirchlichen Bestimmungen über die Kirchenmusik im Spiegel ihrer Zeit

I. Die kirchenmusikalische Gesetzgebung bis zum Motu proprio Papst Pius' X.

a) Das Dekret Papst Gregors I. vom Jahre 595 und die Vorbereitungen für eine kirchliche Stellungnahme zur Musik des Mittelalters

Die kirchenmusikalischen Bestimmungen des ersten christlichen Jahrtausends beschränken sich überwiegend auf die Regelung des Kirchengesanges und seine korrekte Ausführung durch den Sänger.

Die liturgische Funktion der Kirchenmusik wird von Papst Gregor I. (590-604) festgelegt. In einem Dekret vom Jahre 595, dessen erster Abschnitt "De officio diaconorum sedis apostolicae" den Kirchengesang im Zusammenhang mit dem Altardienst behandelt, wird mit der Erörterung praktischer Fragen zugleich die kirchenmusikalische Gesetzgebung der katholischen Kirche begründet.

Nach einer kurzen Einleitung trifft Gregor I. folgende Verfügung zur Beseitigung eines Mißstandes:

> "In sancta hac Romana Ecclesia, cui divina dispensatio praeesse me voluit, dudum consuetudo valde reprehensibilis exorta est, ut quidam ad sacri altaris ministerium cantores eligantur, et in diaconatus ordine constituti modulationi vocis inserviant, quos ad praedicationis officium et eleemosynarum studium vacare congruebat. Unde fit plerumque ut ad sacrum ministerium dum blanda vox quaeritur, quaeri congrua vita negligatur. Et cantor minister Deum moribus stimulet, cum populum vocibus delectat. Qua de re praesenti decreto constituo, ut in sede hac sacri altaris ministri cantare non debeant, solumque evangelicae lectionis officium inter missarum solennia exsolvant: psalmos vero (ac) ante reliquas lectiones censeo per subdiaconos, vel si necessitas exigit, per minores ordines exhiberi."
> (J.D. Mansi, Collectio X, Spalte 434)

Die liturgische Aufgabe der Musik ist in dieser Verordnung durch drei Merkmale gekennzeichnet:

1. Die Identifizierung der liturgischen Texte (Psalmen und Lektionen) mit den verschiedenen musikalischen Formen des Gregorianischen Chorals (liturgisches Rezitativ, Antiphonie und Responsorialgesang) besagt, daß der Gesang ausschließlich im Dienst des Wortes steht, er ist "Textvortrag"(17).

2. Das Wort vermag in der Verbindung mit einer Melodie in besonderer Weise auf die Menschen einzuwirken, um sie "aufzuerbauen". Die Voraussetzung für eine entsprechende Wirksamkeit der Kirchenmusik bildet jedoch die sittliche Persönlichkeit des Sängers, in diesem Fall die des Diakons, da sie die Vortragsweise der liturgischen Gesänge entscheidend beeinflußt. Für die Wahl des Sängers darf demnach nicht die Schönheit der Stimme allein ausschlaggebend sein, sondern in gleicher Weise der vorbildliche Lebenswandel.

3. Die Beteiligung des Klerus' der niederen Weihen an den liturgischen Gesängen unterstreicht die Bedeutung, die der Ausführung beigemessen wird. Die Kirchenmusik ist nunmehr eine "Disziplin"(18), sie wird von denen gepflegt, die sich der Vorbereitung der Gesänge in ausreichendem Maße widmen können.

Gregor I. gilt daher als der Begründer der Schola cantorum, deren Aufgabe es ist, den Gregorianischen Choral in verbindlicher Form vorzutragen und zu bewahren. Aus ihr wurden in damaliger Zeit Sänger ausgewählt und in andere Länder zum Missionsdienst geschickt, um die Sitte und Disziplin der römischen Kirche auszubreiten(19).

Aus der rasch anwachsenden Missionierung Europas erwächst schon früh die Sorge der Kirche um die Reinerhaltung des liturgischen Melodiengutes im Zusammenhang mit der unversehrten Bewahrung der Texte und der in ihnen enthaltenen Glaubenswahrheiten. Parallel hierzu geht die ständige Forderung nach einer der religiösen Grundhaltung des Sängers angemessenen Vortragsweise, die als wirksamster Schutz gegen alle weltlichen Einflüsse angesehen wird. Die von Fellerer und Haselbach aufgeführten kirchlichen Stellungnahmen lassen, vor allem hinsichtlich der Höhe der Strafen bei Nichtbeachtung der Bestimmungen, die Bedeutung erkennen, die die Kirche der liturgischen Musik beimißt(20). Dabei entwickelt sie zwei bis heute unveränderte Prinzipien: die Wahrung der Tradition im Gregorianischen Choral, die sich im Laufe der Zeiten auch auf andere Gattungen der Kirchenmusik erstreckt (z.Bsp. die Klassische Polyphonie) und die Abgrenzung des Sakralbereiches gegen profane Elemente der Musik, die sowohl in der Komposition als auch in der Vortragsart auftreten können.

Die Mehrstimmigkeit, die als Improvisationskunst schon früh in die liturgisch-musikalische Praxis Eingang gefunden hatte(21), rückt um die Jahrtausendwende, als die mehrstimmige Aufführungspraxis der liturgischen Gesänge an Bedeutung gewinnt(22), in zunehmendem Maße in den Blickpunkt der kirchlichen Autoritäten. Dabei handelt es sich weniger um eine Beanstandung der Mehrstimmigkeit, obgleich auch diese zahlreiche Auseinandersetzungen hervorgerufen hat(23), als vielmehr um die Verurteilung verschiedener profaner Elemente, die mit ihr in die Kirche Eingang gefunden hatten. In mannigfachen, zunächst inoffiziellen Beschwerden werden die einzelnen Mißbräuche aufgeführt: die Einführung von profanen Texten durch die Motette und die Verweltlichung der liturgischen Melodie durch die Stimmkünste des Sängers(24). Aus diesen Gepflogenheiten schließen verantwortungsbewußte kirchliche Kreise auf einen Mangel an religiöser Grundhaltung der Sänger, die sich, ungeachtet ihrer hohen liturgischen Funktion, der Ausdrucksmittel der weltlichen Tanz- und Spielmusik für das Gotteslob und die Heiligung der Gläubigen bedienen, ohne sie dem Charakter der christlichen Gottesverehrung anzugleichen. Erneut rückt die kirchenmusikalische Ausbildung der Kleriker in den Vordergrund der kirchlichen Richtlinien. Die gründliche Fachkenntnis des Liturgen erscheint als die sicherste Garantie gegen alle Mißbräuche in der Kirchenmusik. "Klagen und Mängel und Nachlässigkeiten und menschliche Schwächen in der Ausführung des liturgischen Gesanges hat es schon immer gegeben und erscheinen auch da und dort in den literarischen

Denkmälern", heißt es bei Ursprung(25), aber in der Verbindung mit der Mehrstimmigkeit gewinnen sie erheblich an Gewicht, weil mit der Profanierung des Gregorianischen Chorals zugleich die liturgische Ordnung und die Würde des Gotteshauses bedroht sind.

b) Die Apostolische Konstitution "Docta Sanctorum Patrum" von Papst Johannes XXII. (1322, 1324/25)

In der Apostolischen Konstitution "Docta Sanctorum Patrum" von Papst Johannes XXII. (1316-1334), als deren Veröffentlichungsjahr in der Literatur sowohl 1322 als auch 1324/25 angegeben wird, finden diese Auseinandersetzungen, die in extremen Kreisen zu offener Feindseligkeit gegenüber der Mehrstimmigkeit geführt haben, eine verbindliche kirchliche Regelung. Die Konstitution gilt daher als das erste wichtige päpstliche Dokument über die Kirchenmusik und als autoritative Stellungnahme der Kirche zur mehrstimmigen Musik des Mittelalters(26).

Der Aufenthalt der Päpste in Avignon (1309-1377) und die zu dieser Zeit in Frankreich aufblühende Ars nova bilden den geschichtlichen Hintergrund für "Docta Sanctorum Patrum".

Die Konstitution steht in enger Beziehung zum 15. Allgemeinen Konzil in Vienne (1311/12), für das auch ein Antrag über das Verbot der Motette vorlag, eingebracht von Wilhelm dem Jüngeren Durandus, Bischof von Mende und Ratgeber Johannes' XXII. (27). In gleicher Weise hatte sich auch der Dominikaner Petrus de Palude, Vertrauensmann der Kurie und Magister in Paris, über die Motettenpraxis ausgesprochen. Da es während des Konzils nicht mehr zur Behandlung der kirchenmusikalischen Frage kommen konnte, wurde dieses Teilgebiet der Reformbestrebungen gleich anderen unerledigten Anträgen später durch eine eigene päpstliche Verordnung geregelt(28).

Die Ausführungen Johannes' XXII. werden mit einer Bestätigung der durch die kirchliche Tradition festgelegten Zweckbestimmung der Kirchenmusik eingeleitet: der Kirchengesang dient der Erhöhung der Feierlichkeit in Verbindung mit der Erweckung der Andacht in den Singenden und Hörenden. Die vollkommene Erfüllung dieser Funktion erweist sich jedoch als abhängig von der religiösen Grundhaltung des Sängers: "Lieblicher Ton erklingt allerdings voll und ganz im Munde der Sänger nur dann, wenn sie, während sie in Worten sprechen, Gott in ihr Herz aufnehmen. So sollen sie auch in den Gesängen ihre Andacht zu Gott entzünden. Und in der Tat besteht deshalb die Vorschrift, daß in den Kirchen die Psalmen gesungen werden, damit die Andacht der Gläubigen geweckt werde. Die Offizien zur Nacht- und Tageszeit und die Meßfeierlichkeiten werden von Klerus und Volk in einem abgeklärten, ununterbrochenen Ablauf und in einer ausdrücklichen Stufung gesungen zum Zweck, daß die Feierlichkeiten durch die Stufung gefallen und durch Abgeklärtheit Freude erwecken.

> Dulcis quippe omnino sonus in ore psallentium resonat, quum Deum corde suscipiunt, dum loquuntur verbis, in ipsum quoque cantibus devotionem accendunt. Inde etenim in ecclesiis Dei psalmodia cantanda praecipitur, ut fidelium devotio excitetur; in hoc

nocturnum diurnumque officium et missarum celebritates assidue clero ac populo sub maturo tenore, distinctaque gradatione cantantur, ut eadem distinctione collibeant et maturitate delectent."

Die kirchenmusikalischen Mißbräuche seiner Zeit verurteilt Johannes XXII. mit folgenden Worten: "Aber einige Schüler einer neueren Schule wollen lieber mit neuen Noten ihre eigenen Melodien bilden und geben sich die Mühe, die Mensur einzuhalten, anstatt die alten Melodien zu singen. Die kirchlichen Gesänge werden gesungen, gespalten in halbkurze und kleinste Notenwerte, und mit diesen kleinsten werden sie zerhackt. Denn sie teilen die Melodien damit auf, daß sie diese auf gewisse Strecken auf verschiedene Stimmen verteilen. Sie machen sie tändelnd durch eine über der Melodie liegende Diskantstimme. Sie schieben Tripla und Motetten in vulgärer Form in die Gesänge ein. Das geschieht so, daß die Neuerer zuweilen die Grundlagen des Antiphonar- und Gradualbuches verachten, keine Ahnung haben, worauf sie bauen, daß sie die Kirchentöne nicht kennen, sie nicht unterscheiden können, ja sogar sie durcheinanderwerfen. Denn wegen der Mehrzahl dieser Noten werden die zuchtvollen Aufstiege und gemäßigten Abstiege des Choralgesanges, wodurch sich die Kirchentöne unterscheiden, überstrichen und unkenntlich gemacht. Denn sie rennen, ruhen aber nicht, sie berauschen die Ohren, heilen aber nicht, Gebärden geben vor, was vorenthalten wird. Das, wodurch man Andacht zu suchen hat, wird verachtet. Das, was als Tändelei zu meiden ist, wird öffentlich verbreitet. Nicht vergebens sagt Boethius: 'Ein tändelnder (lasziver) Geist erfreut sich entweder an immer tändelnderen (lasziveren) Melodien, oder, wenn er sie oft hört, wird er weichlich und bekommt Risse.'

Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnumquam inculcant adeo, ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent, super quo aedificant, tonus nesciant, quos non discernunt, immo confundunt cum ex earum multitudine notarum ascensiones pudicae, descensionesque temperatae, plani cantus quibus toni ipsi secernuntur ad invicem, obfuscentur. Currunt enim et non quiescunt; aures inebriant et non medentur; gestibus simulant quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur. Non enim, inquit frustra ipse Boetius, lascivus animus vel lascivioribus delectatur modis, vel eosdem saepe audiens emollitur et frangitur."

Im nächsten Abschnitt wird der Welt- und Ordensklerus unter Verfügung von einschneidenden Strafmaßnahmen zur Behebung der gebrandmarkten Mißstände verpflichtet. Abschließend billigt Johannes XXII. die Mehrstimmigkeit zur Steigerung der Feierlichkeit an Festtagen unter der Voraussetzung, daß die liturgischen Melodien unangetastet bleiben und die Andacht der Gläubigen nicht durch profane Elemente beeinträchtigt wird: "Mit dieser Vorschrift haben Wir aber nicht die Absicht, zu verbieten, daß zuweilen, besonders an Fest- und Feiertagen, in den genannten Offizien einige mehrstimmige Nebenstimmen gesungen wer-

len, sofern sie Melodie haben, z. Bsp. einer Oktav, Quint und Quart. die über dem einfachen Kirchengesang angebracht werden. Aber es muß so sein, daß die Unversehrtheit des einfachen Kirchengesanges erhalten bleibt und nichts von der in rechtem Maß sich bewegenden Musik verändert wird. Dies wird ganz besonders deshalb erlaubt, weil diese mehrstimmigen Gesänge dem Ohr angenehm sind, die Andacht hervorrufen, und die Seelen der Psallierenden nicht empfindungslos lassen.

> Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festis praecipue, sive sollemnibus in Missis et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae, quae melodiam sapiunt, pura octavae, quintae, quartae et huiusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur, sic tamen ut ipsius cantus integritas illibata permaneat et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, maxime cum huiusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent et psallentium Deo animos torpere non sinat."

In einer zusammenfassenden Übersicht zeigt sich die Konstitution Johannes' XXII. als eine prinzipielle Stellungnahme der Kirche zum Gregorianischen Choral als dem ursprünglichen und eigentlichen Kultgesang der Kirche und zur musikgeschichtlichen Entwicklung der Mehrstimmigkeit. Grundlegend für eine Anerkennung des Zeitstiles (musica moderna) durch die Kirche ist von nun an die Übereinstimmung von künstlerischem Wert und liturgischer Funktion, wobei letztere das der musikalischen Qualität übergeordnete Prinzip ist, dem sich Struktur und Vortragsart der Komposition unterzuordnen haben. Die Verherrlichung Gottes (gloria Dei) durch die Musik erweist sich als abhängig von deren pastoraler Wirkkraft (sanctificatio animarum), weil beide Faktoren auch im allgemeinen Kultzweck der Liturgie unlöslich miteinander verwoben sind.

Diese für die liturgische Musik unerläßlichen Voraussetzungen führen in "Docta Sanctorum Patrum" unter Berücksichtigung des derzeitigen musikalischen Stiles zu zwei Bedingungen, von deren Erfüllung Johannes XXII. die Zulassung der Mehrstimmigkeit zu den liturgischen Handlungen abhängig macht:

1. die gregorianische Melodie muß vollständig und unverändert in der mehrstimmigen Komposition enthalten sein - das führt in der Folgezeit zur cantus-firmus-Messe -; 2. diese selbst muß Würde und Maß aufweisen und sich profaner Elemente (Texte und Verzierungskünste) enthalten.

Die erste Forderung findet sich in verwandelter Form im Motu proprio Pius' X. wieder, in dem die Übereinstimmung einer Komposition mit dem Gregorianischen Choral über die liturgische Eignung und den sakralen Charakter entscheidet. (Motu proprio, n. 3) Der zweite Grundsatz, der sich auf die Anpassung der künstlerischen Formung an die Erhabenheit der Gottesverehrung bezieht, ist bis zur Gegenwart unverändert in der kirchenmusikalischen Gesetzgebung wirksam geblieben.

H. Anglès kommt in Anwendung dieses Prinzips zu folgender Beurteilung der Musik des 14. Jahrhunderts: "... Diesem Prinzip folgend stellen wir in der Geschichte der Mehrstimmigkeit fest, daß nicht immer jene mehrstimmige Musik als die für die Liturgie größere und

bessere angesehen wurde, welche als Kunst am höchsten stand (wie z. Bsp. im 14. Jahrhundert). Andererseits merken wir manchmal, daß gerade die Vokalpolyphonie, in der Kirche aufgeführt und für die Liturgie geschaffen, die beste Kunst der Menschen gewesen ist, wie im 15. und 16. Jahrhundert. Ich kann bestätigen, daß die mehrstimmigen Stükke des Ordinarium Missae, welche in Avignon bei der päpstlichen Kapelle geschaffen und aufgeführt wurden, noch heute einen Mystizismus und eine Andacht sondergleichen atmen und ausströmen, obschon diese Stücke künstlerisch einen so einfachen Stil besitzen. Und so läßt es sich erklären, weshalb diese Stücke noch heute des Kultes so würdig sind. ... Das Gegenteil zeigen die schönen Balladen, Motetten und Rondeaux von Guillaume de Machault aus derselben Epoche, welche künstlerisch wertvoll sind, aber der Liturgie nicht angemessen erscheinen."(29)

Die praktischen Auswirkungen der Konstitution zeigen sich vorwiegend in den nachfolgenden Synoden und Partikularkonzilien, weniger hingegen in der Kirchenmusikpflege(30). Ihre Erfüllung finden die Forderungen Johannes' XXII. nach Ansicht Romitas erst in der Entwicklung der musikalischen Formen zur klassischen Polyphonie(31).

Nach den Ausführungen Ursprungs verschaffte Johannes XXII. seiner Konstitution einen außerordentlichen Nachdruck, indem er sie in die Dekretalensammlung des Kirchlichen Rechtsbuches aufnahm. Ihre Bedeutung erstreckt sich daher bis zu den Vorbereitungen des Trienter Konzils, jedoch nicht mehr auf dessen Beschlüsse(32). Auch Fellerer stellt eine enge Beziehung zwischen der Ablehnung des Lasziven durch das Trienter Konzil und dem von Johannes XXII. angeführten Zitat des Boethius' fest. Haselbach will schließlich ihre Wirksamkeit auch noch im Motu proprio Pius' X. erkennen(33). Diese Vermutung stützt sich auf den Hinweis Peter Wagners, daß sich "Docta Sanctorum Patrum" bis zur Neuformulierung des Codex Iuris Canonici im Anhang desselben befand und somit unmittelbar zugänglich war(34).

c) Die Beschlüsse des Trienter Konzils über die Kirchenmusik (1562/63)

Als nächste wichtige Stufe der kirchenmusikalischen Gesetzgebung sind die Beschlüsse des Trienter Konzils (1545-1563) zu behandeln. Sie dürfen als das Ergebnis eingehender Auseinandersetzungen der maßgebenden kirchlichen Kreise mit der Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts und ihrer Aufführungspraxis angesehen werden(35).

Das Konzil befaßte sich in erster Linie mit theologischen Fragen zur Befestigung der katholischen Glaubenslehre und wird von Hubert Jedin als ein "in seinem Äußern bescheidener, aber gerade deshalb um so nachhaltiger wirkender Akt der Selbstbesinnung und Selbsterneuerung" bezeichnet(36). Die Kirchenmusik bildet dementsprechend nur ein kleines Teilgebiet der Beratungen, das in Verbindung mit der Reform der Liturgie erörtert wird. Die kirchenmusikalischen Beschlüsse beschränken sich auf wenige Sätze und erschließen ihre wahre Bedeutung erst, wenn man die Lage der damaligen liturgisch-musikalischen Praxis berücksichtigt und die Vorverhandlungen, die sich mit dieser be-

schäftigen, kennt. Karl Weinmann hat an hand des Quellenmaterials (Trienter Codices, Codices des Sixtinischen Archivs und Old-Hall-Manuskript) eine Untersuchung vorgenommen, die alle Angriffspunkte für die Konzilienväter zu klären sucht. Eine zusammenfassende Betrachtung dieser und Romitas Ausführungen vermittelt den Eindruck einer Reformbedürftigkeit der Kirchenmusik in folgender Hinsicht(37):

1. Die weltlichen cantus firmi und Titel in den Meßzyklen, deren Herkunft und Zweckbestimmung als allgemein bekannt gelten dürfen, stehen auf grund der durch sie verursachten Assoziationen des Hörers zu außermusikalischen Bereichen im Gegensatz zum liturgischen Text der Kompositionen. In ähnlicher Form richten sich die Anklagen auch gegen die Messen "della caccia et la battaglia", die von Weinmann als die "letzte Stufe der Verweltlichung" in der Kirchenmusik der damaligen Zeit bezeichnet werden(38).

2. Ein weiterer, bereits im Mittelalter beanstandeter Mißbrauch findet sich in der Verwendung weltlicher Texte, die entweder mit dem cantus firmus übernommen werden oder als Tropen auftreten. Diese Textvermischungen zeigen die verschiedensten Zusammenstellungen, mit denen sich, vor allem im Gloria und Credo, die Gefahr einer Verminderung des dogmatischen Gehaltes oder der Häresie verbindet.

Auch die sogenannten Huldigungsmessen zu Ehren eines Heiligen oder eines Fürsten enthalten Tropierungen dieser Art, die vielfach sogar zu einer Überwucherung der Messetexte führen. Aber auch die Textunterlegung, deren mangelhafte schriftliche Fixierung nicht genügend Gewähr für einen vollständigen Textvortrag bietet, gibt den Gegnern der Polyphonie Anlaß zu mannigfachen Vorwürfen über einen weltlichen Geist in der Kirchenmusik.

3. Zu diesen Kriterien tritt die Beanstandung der artistischen Leistung der Sänger, deren Ehrgeiz und Eitelkeit in der Diminutionspraxis ein ausgiebiges Betätigungsfeld findet. Als Quellen führt Weinmann die theoretischen Werke des 16. Jahrhunderts sowie die Vorworte der Drucke an, die Anleitungen und Empfehlungen für diese Art der Aufführungspraxis enthalten(39). Aus der mit der Verzierungskunst verbundenen Beeinträchtigung der Textverständlichkeit als wesentliches Merkmal der liturgischen Funktion der kirchlichen Vokalmusik resultiert die Forderung nach einer Reform der religiösen Grundhaltung der Sänger und Instrumentalisten und ihrer Verhaltensweise beim Gottesdienst.

4. Schließlich richten sich die Einwände auch gegen das Orgelspiel, das entweder thematisch an die profanen cantus firmi der Vokalkompositionen anknüpft, die Singstimmen in der Begleitung überdeckt, oder, im freien Spiel, den Gang der liturgischen Handlung aufhält bzw. ihrem Charakter nicht angemessen ist.

Diese mannigfachen Beanstandungen, die denen des 14. Jahrhunderts sehr ähnlich sind, führen in extremen Kreisen zu dem Antrag, die Kirchenmusik auf die von Johannes XXII. festgesetzten Normen zurückzuführen, was so viel wie ein Verbot des durchimitierten Satzes bedeutet(40).

Die Stellungnahme der Konzilienväter zur Kirchenmusik erfolgt in der dritten Tagungsperiode des Konzils. Die 22. Sitzung am 17. September 1562 befaßt sich mit den "abusus in sacrificio missae". Nach Jungmann lag eine solche Fülle von Anträgen vor, daß eine Beschränkung auf die Ausschreitungen, "die unter den Begriffen Habsucht, Unehrerbietigkeit und Aberglaube zusammengefaßt werden"(41), vorgenommen werden mußte, nachdem die vorbereitende Kommission die Vorlage einer viermaligen Kürzung unterworfen hatte. Das Decretum de observandis et evitandis in celebratione missae behandelt daher die Kirchenmusik nur unter dem allgemeinen Gesichtspunkt der Unehrerbietigkeit:

> "... ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu, lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores ordinarii locorum arceant, ut Domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit."
> (J.D. Mansi, Collectio XXXIII, Spalte 133)

Diese Verordnung ist bis heute, allerdings in verallgemeinerter Form, rechtskräftig, da sie in den Codex Iuris Canonici aufgenommen wurde (CIC lib. III, pars III, can. 1264, §1) (42).

Die Beschlüsse der 23. Sitzung enthalten eine Empfehlung über die Pflege des Choralgesanges für den Ordensnachwuchs:

> "... grammatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discent..."
> (J.D. Mansi, Collectio XXXIII, Spalte 147)

In der 24. Sitzung, in der auf Antrag zweier inzwischen neu hinzugekommener Kardinäle der negative Charakter der Verfügung aus der 22. Sitzung näher bestimmt werden sollte, kam es infolge der positiven Stellungnahme Kaiser Ferdinands I. zum kirchlichen Figuralgesang(43) nur zu einem Beschluß, der die Regelung aller Einzelfragen den Ortsordinarien überließ, womit die musikfeindlichen Anträge abgewehrt waren(44).

In der zusammenfassenden Schlußrede des Bischofs Hieronymus Ragasanus während der 25. und letzten Sitzung des Konzils wird nochmals auf das Fernhalten von "molliores cantus et symphoniae" vom Sakralbereich hingewiesen(45).

Die Bedeutung des Konzils für die Kirchenmusik liegt in erster Linie in der allgemeinen liturgischen Erneuerung, die aus ihm hervorging. Nach den Ausführungen Lechners führte es "die ersehnte Reform herauf; zugleich legte es die Bahn frei für die völlige Einheit der abendländischen Liturgie unter päpstlicher Führung."(46) Insbesondere mit der Vorbereitung der unter Papst Pius V. eingeführten liturgischen Einheitsbücher, Brevier (1568) und Missale (1570), verbinden sich alle Voraussetzungen für eine gewissenhafte Textbehandlung, soweit sie sich auf die endgültige Festlegung der liturgischen Texte beziehen.

Die speziellen musikalischen Bestimmungen des Konzils enthalten hingegen keine neuen Gesichtspunkte. Sie billigen den polyphonen Zeitstil neben dem Gregorianischen Choral unter der Bedingung der Textverständlichkeit und der Vermeidung des Profanen. Trotz der Knappheit, mit der die vielschichtige Frage der liturgischen Musik in den Konzilsbeschlüssen behandelt ist, bekundet sich auch in ihnen der Grundzug der kirchenmusikalischen Gesetzgebung, Angaben und Regeln über Art und Aufbau der Kirchenkomposition zu vermeiden, womit die praktische Durchführung der Richtlinien dem Musiker überlassen bleibt. Ursprung weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß sich erst die Vertreter der Homophonie in ihren Forderungen nach Textverständlichkeit auf die Konzilsbeschlüsse berufen haben und ihre kontrapunktfeindliche Einstellung auf diese Weise zu rechtfertigen suchten(47).

Die Forderungen des Tridentinum finden ihre vollkommene Erfüllung in der Polyphonie Palestrinas. Sie gilt daher, besonders seit der Palestrinarenaissance des vorigen Jahrhunderts, als ein Idealstil der mehrstimmigen kirchlichen Vokalmusik, der die Vorschriften der Kirche über die liturgische Qualifikation mit höchstem künstlerischem Wert zu verbinden weiß. Die Pflege und Weiterentwicklung dieser Kompositionen rückt in den kirchenmusikalischen Erlassen des 20. Jahrhunderts immer mehr in den Vordergrund, vor allem durch das Motu proprio Pius' X.

Die nachtridentinische Zeit ist zwar durch das Bemühen der kirchlichen Behörden gekennzeichnet, die Trienter Konzilsbeschlüsse zur Durchführung zu bringen, erlahmt aber bald wieder in ihren Reformbestrebungen, so daß eine umfassende Erneuerung der Kirchenmusik aus dem Geist des Tridentinums nicht zustande kam. F. Romita beschreibt die damalige Situation wie folgt:

> "Sed cum Concilium brevi absolvendum esset, Patres hanc reformationem Episcopis et Synodis remiserunt. Universalis igitur reformatio, quae merito ex illo tam solemni Concilio provenire potuisset, ex temporum circumstantiis ad effectum minime pervenit; quamvis sat sollerter leges particulares in variis Ecclesiis conditae fuissent in applicationem supradicti praecepti eiusdem Concilii. Et quidem Romae statim agi coeptum est de musicae liturgicae reformatione, ut Orbi proponeretur Urbis exemplum." (48)

Besonders durch den konzertanten Stil des 17. Jahrhunderts dringen neue profane Elemente in die Kirchenmusik ein, die deren liturgischer Funktion widersprechen und den von der Kirche geforderten sakralen Charakter der Komposition beeinträchtigen. Romita bezeichnet die Situation der damaligen Zeit als "Ruin der liturgischen Musik - musicae liturgicae ruina"(49) und führt sie auf eine Verkümmerung des liturgischen Bewußtseins und des allgemeinen religiösen Empfindens zurück. Folgende Einflüsse haben seiner Ansicht nach zu einer Beschleunigung dieser Entwicklung beigetragen: die Glaubensspaltung, die Kriege und die damit verbundene Verderbnis der Sitten sowie das Wiederaufleben des antiken heidnischen Denkens und seiner formalen Kunstanschauung. Parallel hierzu geht die allmählich fortschreitende Indiviualisierung der Musik, die sich im Sologesang, im instrumentalen Musizieren und in der Chromatik zur Darstellung der Affekte ausdrückt. Selbst die

Vollständigkeit und die musikalisch-grammatikalisch sinnvolle Vertonung der liturgischen Texte vermögen diesen Mangel an sakralem Charakter nicht aufzuwiegen.

Der Tiefstand der liturgischen Musik tut sich auch äußerlich kund, vornehmlich in der Chorpraxis. Der Standort des Chores, der ursprünglich im Presbyterium war, befindet sich jetzt auf der Orgelempore. Dadurch wurde es möglich, die geistlichen Sänger durch weltliche Musiker abzulösen und auch Frauenstimmen zu verwenden. Die Mehrchörigkeit aber gilt Romita als Nachahmung des Chores der griechischen Tragödie.

Mögen die Ausführungen Romitas auch teilweise überspitzt erscheinen, so verdeutlichen sie doch eindringlich die Diskrepanz zwischen künstlerischem Wert und liturgischer Eignung in der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Daß dieses Urteil nicht erst dem Liturgieverständnis der Gegenwart entspringt, sondern bereits damals von vielen Zeitgenossen empfunden wurde, beweisen die mannigfaltigen kirchlichen Stellungnahmen des 17. Jahrhunderts, die auf eine Reform der Kirchenmusik aus dem Geist der Liturgie dringen.

Unter Papst Urban VIII. (1623-1644) veröffentlicht die Ritenkongregation ein allgemeines Dekret vom 21. Februar 1643, in dem der krasse Gegensatz zwischen Zeitstil und Liturgie besonders deutlich zum Ausdruck gebracht ist. Die in der Kirche aufgeführten Kompositionen erwecken danach sowohl durch ihre Anlage als auch durch ihre Ausdehnung den Eindruck, "ut non musica Sacrae Scripturae, sed haec illi inservire videatur, ... ut non musica Missae, sed Missa musicae famuletur."(50)

Die Apostolische Konstitution Papst Alexanders VII. (1655-1667) vom 23. April 1657, "Piae sollicitudinis" befaßt sich gleichfalls mit den kirchenmusikalischen Mißbräuchen, besonders in Rom(51). Sie wird von Papst Innozenz XI. (1667-1689) am 3. September 1678 erneuert und unter Papst Innozenz XII. (1691-1700) am 20. August 1692 von Kardinal Carpegna nochmals erläutert.

Auch Papst Benedikt XIV. (1740-1758) hat bereits vor seiner Enzyklika "Annus qui" verschiedene Richtlinien erlassen, die für die Kirchenmusik bedeutsam sind. Aus ihnen geht hervor, in welch hohem Maße sich dieser Papst um eine Erneuerung der Kirchenmusik bemüht hat(52). Sie gipfeln in der Enzyklika "Annus qui", die von Pius XII. im historischen Überblick von "Musicae sacrae disciplina" als erstes nachtridentinisches Dokument eigens erwähnt ist: "Um nicht wenige andere Päpste zu übergehen, hat Unser Vorgänger seligen Andenkens, Benedikt XIV., durch das Rundschreiben, das er am 19. Februar 1749 beim Herannahen des großen Jubiläums erließ, und das sich durch beredtes Wissen und durch die Fülle des Stoffes auszeichnet, die Bischöfe besonders ermahnt, es solle den in die Kirchenmusik eingedrungenen maßlosen Mißbräuchen mit allen Mitteln gewehrt werden.

> Ut alios non paucos Summos Pontifices praetermittamus, Decessor Noster fel. mem. Benedictus XIV per Encyclicas Litteras, quas die XIX mensis Februarii, anno MDCCXXXXIX, iubilaeo maximo appetente, dedit, quaeque diserta eruditione argumentorumque excel-

lunt copia, Episcopos peculiari modo adhortatus est, ut illicitae immodicaeque rationes in sacram musicam insolenter inductae omni ope prohiberentur."
(Musicae sacrae disciplina, n. 7)

Damit ist dieser Erlaß in seiner Bedeutung für die Geschichte der kirchenmusikalischen Gesetzgebung in besonderer Weise gekennzeichnet.

d) Die Enzyklika "Annus qui" von Papst Benedikt XIV. (1749)(53)

Benedikt XIV. eröffnet sein Rundschreiben vom 19. Februar 1749, das in fünfzehn Abschnitte unterteilt ist, mit einer kurzen Einleitung, die Aufschluß über die Bedeutung des Jubeljahres 1750 und den Sinn seiner Verfügung gibt, und in der die Bischöfe des Kirchenstaates aufgefordert werden, anläßlich dieses Ereignisses dafür zu sorgen, daß den auswärtigen Pilgern kein Anlaß zum Ärgernis in der heiligen Stadt gegeben werde.

Die Erreichung dieses Zieles ist von drei Vorbedingungen abhängig: der vorbildlichen Instandhaltung der Kirchen (n. 1), der gewissenhaften und andächtigen Ausführung des Offiziums (n. 2) und einer wahrhaft sakralen "modernen" Kirchenmusik (n. 3-13).

Die Vorzugsstellung des Gregorianischen Chorales wird durch drei Merkmale charakterisiert: er bewegt die Gläubigen zur Anbetung und Frömmigkeit und wird daher, wenn er gut vorgetragen ist, sehr gern gehört. Außerdem übertrifft er die Mehrstimmigkeit auf grund seiner engen Verbindung mit der Liturgie und der in ihm wirksamen Tradition an Verdienst. Da diese Kriterien in den Klosterkirchen stärker berücksichtigt und die gregorianischen Gesänge dort besser gepflegt werden als in den anderen Gotteshäusern, gilt ihnen die besondere Vorliebe der Gläubigen.

"Cantus iste ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat; denique ille est, qui si recte decenterque peragatur in Dei Ecclesias, ab iis hominibus libentius auditur; et alteri, qui cantus harmonicus, seu musicus dicitur, merito praefertur. Hunc quidem Monachi a Presbyteris saecularibus didicerunt; et cum ab ipsis accurate, diligenterque tractetur, sacrisque in functionibus adhibeatur: contra autem negligatur a nonnullis clericis, oscitanterque persolvatur; haec potissima causa est, cur a Christiano populo frequentius Regularium Ecclesiae, quam Saecularium adeantur."
(Annus qui, n. 2)

Die Ausführungen des Papstes über die konzertante Kirchenmusik werden mit einem Grundsatz eröffnet, der sich eng an die Trienter Konzilsbeschlüsse anschließt, aber den veränderten Zeitverhältnissen entsprechend um den Begriff des Theatralischen erweitert ist: "Wir ermahnen Dich, geliebtester Bruder, daß der Gesang, der jetzt in der Kirche aufgenommen ist und gewöhnlich mit der Orgel oder anderen Instrumenten begleitet wird, so geordnet werde, daß nichts Unheiliges, nichts Weltliches oder Theatralisches in demselben anklinge.

> Tertia res est, de qua Nos te admonere opus est, ut musicus cantus, qui nunc in Ecclesiis usu receptus est, et qui organi aliorumque Instrumentorum harmoniae coniungi solet, ita instituatur, ut nihil profanum, nihil mundanum, aut theatrale resonet."
> (Annus qui, n. 3)

Im Anschluß an dieses Prinzip stellt Benedikt XIV. die Urteile bedeutender Schriftsteller über die Instrumente, die für den Gottesdienst geeignet sind, zusammen (nn. 4-5). Der negative Standpunkt ist durch Thomas von Aquin vertreten. Benedikt XIV. schreibt: "Wir wagen zwar nicht zu behaupten, ob zur Zeit des Hl. Thomas von Aquin in keiner Kirche musikalischer Gesang mit Musikinstrumenten üblich war, allein das läßt sich sicher annehmen, daß es in den dem hl. Kirchenlehrer bekannten Kirchen sehr selten der Fall war; daher scheint er auch Gesängen dieser Art nicht günstig gestimmt: den Tract. 2,2 quaest. 91 art. 2 löset er die Frage, ob im Lobe Gottes Gesänge zugelassen sind mit der Antwort, sie sind zugelassen; entgegnet sich aber in n. 4: 'Die Kirche läßt Musikinstrumente, als Cithern und Psalterien im Lobe Gottes nicht zu, damit sie nicht den Juden ähnlich sei, da im Psalm 32 gesagt wird: Preiset den Herrn auf der Cither, auf dem zehnsaitigen Psalterium preiset ihn. Darauf antwortet er: 'Dergleichen Musikinstrumente dienen mehr dazu, Wohlgefallen zu erwecken, als innerlich zur Andacht zu stimmen. Im Alten Testamente seien sie deswegen angewendet worden, weil das Volk hart und sinnlich war, und durch solche Instrumente angeregt werden mußte, wie durch irdische Verheißungen.' Übrigens, fügt er noch hinzu, seien die Instrumente im Alten Bunde Sinnbilder mancher Dinge gewesen: 'Dann auch', sagt er, 'weil derartige materielle Instrumente etwas versinnbildlichten.'

> Asserere quidem non audemus, aetate S. Thomae Aquinatis, nullis in Ecclesiis usum musici cantus cum musicis instrumentis fuisse: illud utique affirmare licet, in Ecclesiis minime fuisse, quae S. Doctori notae et cognitae erant; ideoque huiusmodi cantui ipse nequaquam favisse videtur. Tractat enim 2-2ae, q. 91, art. 2, quaestionem illam, utrum in divinis laudibus sint cantus assumendi; respondet assumendos esse; sed cum sibi 4° loco opponat: 'Instrumenta musica, sicut cytharas et psalteria, non assumere Ecclesiam in Divinas laudes, ne videatur iudaizare'; cum in Ps. 32 legatur: 'Confitemini Domino in cythara, in psalterio decem chordarum psallite illi.' Respondet: 'Huiusmodi musica instrumenta magis movere ad delectationem, quam interius disponere ad pietatem; in V.T. autem ideo adhibita fuisse: 'quia populus erat magis durus, et carnalis, unde erat per huiusmodi instrumenta provocandus, sicut et per promissiones terrenas'. Addit insuper, instrumenta in V.T. typos seu figuras aliquarum rerum fuisse: 'Tum etiam', ait, 'quia huiusmodi instrumenta corporalia aliquid figurabant'."
> (Annus qui, n. 4)

Die Instrumente werden unter diesem Aspekt als Mittel zur Gemütsergötzung betrachtet, die nicht zu einer Verinnerlichung der Frömmigkeit, wie es der christliche Gottesdienst fordert, zu führen vermag.

Demgegenüber hebt die den Instrumenten positiv gesonnene Partei die Werte des instrumentalen Musizierens in der Kirche hervor und erkennt in ihm eine Intensivierung der religiös-sittlichen Kräfte des Menschen: "Die heiligen Väter waren der Ansicht", heißt es in einem Zitat des Bischofs Carnota, "daß nicht nur der Klang der menschlichen Stimmen, sondern auch das Spiel der Instrumente anzuwenden sei, um die Sitten zu bilden und durch Erhebung der Tugend die Gemüter zur Gottesverehrung zu lenken, da sie die Ehrfurcht vor dem Tempel beförderten.

> 'Ad mores itaque instruendos, et animos exsultatione virtutis traiiciendos in cultum Domini, non modo concentum hominum, sed et instrumentorum modos, censuerunt sancti Patres Domino applicandos, cum Templi reverentiam dilatarent.'
> (Annus qui, n. 5)

Im nächsten Abschnitt faßt Benedikt XIV. diese Diskussion durch den Hinweis zusammen, daß alle Parteien darin übereinstimmen, daß der Unterschied, der zwischen sakraler und profaner Musik besteht, streng gewahrt werden muß. Anschließend heißt es: "Der Hl. Nicetius beschreibt den in der Kirche anzuwendenden Gesang so: 'Es soll eine nüchterne, der heiligen Religion entsprechende Melodie gesungen werden, welche nicht theatralische Schwierigkeiten enthält, sondern euch zur wahren Frömmigkeit weist, welche nichts Theatralisches atmet, sondern Zerknirschung der Sünder bewirkt'. Die Väter des Konzils von Toledo 1566 sagen: 'Darauf ist hauptsächlich zu sehen, daß der Ton der Musik nicht theatralischen, unzüchtigen Liebes- oder kriegerischen Weisen beim Absingen des Lobes Gottes ähnlich sei.'

> S. Nicetius, lib. de Psalmodiae bono, cap. 3, tom. 1 Spicilegii, cantum in Ecclesiis adhibendum his verbis describit: 'Sonus etiam vel melodia consentiens sanctae Religioni psallatur; non quae tragicas difficultates exclamet, sed quae in vobis veram Christianitatem demonstret, non quae aliquid theatrale redoleat, sed compunctionem peccatorum faciat'. Patres in Toletano Concilio congregati anno 1566, act. 3, cap. 11, tom. 10 Collect. Conciliorum Harduini ... hoc modo concludunt: 'Sed et illud maxime cavendum erit, ne ipsius musicae sonus quid theatrale, aut impudicos amorum, bellorumque classicos modulos referens, in Dei laudibus decantandis imitetur'."
> (Annus qui, n. 6)

Den Hauptteil seiner Ausführungen über die konzertante Kirchenmusik gliedert Benedikt XIV. in drei Kapitel:

1. Die Wesensart der kirchlichen Vokalmusik;

2. Die Beschaffenheit der kirchlichen Vokalmusik;

3. Die kirchliche Instrumentalmusik;

Er geht aus von der Tatsache, daß die mehrstimmige Kirchenmusik mit Instrumentalbegleitung eine nicht mehr rückgängig zu machende Erscheinungsform der Zeit ist, so daß nun lediglich eine klare Unterscheidung zwischen dem rechten Brauch und dem Mißbrauch gemacht werden muß.

" ... ut diligenter inquirendum sit, quinam usus rectus ac probus, quinam vero abusus."
(Annus qui, n. 7)

1. Nach Zeugnissen verschiedener weltlicher und kirchlicher Autoritäten über den Mißbrauch der Kirchenmusik,vor allem durch die Verwendung außerliturgischer Texte in der Motette (n. 8) kennzeichnet der Papst die Wesensart der liturgischen Musik an hand einer Abgrenzung ihrer Gestaltelemente im Wort-Ton-Verhältnis gegenüber der Opernmusik (n. 9). Dabei gelangt er zu der Feststellung, daß profane Elemente nicht nur durch weltliche Texte in die Kirche eingeschleppt werden, sondern daß auch in der Komposition und Vortragsweise zwischen kirchlich geeigneten und ungeeigneten Faktoren unterschieden werden muß: "Es kann nämlich geschehen, und es geschieht nicht ohne unser schmerzliches Bedauern, daß das Gloria, das Symbolum, der Introitus, das Gradual und Offertorium und die übrigen in der Messe und in den Vespern obenerwähnten Teile wohl gewöhnlich gesungen (= gregorianisch), aber auf theatralische Weise und mit schauspielmäßigem Lärm vorgetragen werden.

Fieri enim potest, et nimis etiam non sine nostro dolore fit, ut cantus Gloriae, Symboli, Introitus, Gradualis, Offertorii, et caeterorum omnium, quae rite, ac de more in Missis, et Vesperis, ut supra dictum est, cantari solent, theatrali modo, et scaenico strepitu peragatur."
(Annus qui, n. 9)

2. Die Folgerungen, die sich aus diesen Feststellungen ergeben, können im Anschluß an den Bischof Lindanus gekennzeichnet werden, der fordert, daß, wenn die Kirchenmusik schon nicht - wie es von Gregor I. festgesetzt wurde - "mehr Vortrag als Gesang" ist, sie sich in ihrer Struktur wenigstens dem Inhalt der Worte angleichen muß (n. 9). Entscheidend für die liturgische Eignung ist daher sowohl die Art des Wort-Ton-Verhältnisses als auch die Textverständlichkeit, denn sie ist die Voraussetzung für die Wirksamkeit der Worte in den Herzen. Zwei Zitate, die den Unterschied zwischen der Kirchen- und der Theatermusik kennzeichnen, veranschaulichen den kirchlichen Standpunkt: "Wir begnügen uns, im Hinblick auf die Normen der heiligen Konzilien und die Aussprüche erprobter Schriftsteller zu erinnern: Wenn der Theatergesang so beschaffen ist, wie man uns berichtet hat, daß das zusehende und zuhörende Volk zwar durch die Melodien der Sänger ergötzt, durch die Kunst der Musik erfreut, von den musikalischen Rhythmen erheitert wird, die Melodie und die Annehmlichkeit der Stimmen zwar vernimmt, die Worte aber meistens nicht recht versteht - so muß im Kirchengesange gerade das Gegenteil beachtet werden, in welchem vorzüglich dahin alle Sorge zu verwenden ist, daß die Worte vollkommen deutlich verstanden werden. ... Im Konzil zu Mailand aber, gehalten im Jahre 1565, par. 2, num. 51, in der Harduinischen Sammlung p. 687, liest man folgendes: 'Beim Gottesdienste bzw. überhaupt in den Kirchen sollen keine profanen Gesänge und Töne, bei den heiligen Gesängen keine weichlichen Verzierungen, welche mehr durch Zusammenpressen der Kehle als durch den Mund hervorgebracht werden, noch weniger aber leichtfertige Gesangsweisen angewendet werden. Die Ge-

sänge und die Töne seien ernst, fromm und deutlich und dem Hause Gottes und seinem Lobe angemessen, so daß man zugleich die Worte versteht und die Zuhörer zur Frömmigkeit erhoben werden.

> At vero Nobis satis erit, prae oculis habitis SS. Conciliorum regulis, et probatorum Scriptorum sententiis, illud admonere, quod si Musicus theatrorum cantus ita instituitur, ut, quemadmodum Nobis relatum est, populus spectator, et auditor harmonicis quidem cantorum modulationibus oblectetur, artificio musicae artis gaudeat, numerisque musicis delectetur, melodia, et suavitate vocum fruatur; verba autem plerumque non recte percipiat: diversum utique, et contrarium omnino in Ecclesiastico cantu servari debet, in quo illud in primis curandum est, ut verba perfecte, planeque intelligantur. ... In Concilio autem Mediolanen. primo habito an. 1565, par. 2, num. 51, in praedicta Harduini Collectione, pag. 687, talia leguntur: 'In Divinis Officiis, aut omnino in Ecclesiis, nec profana cantica, sonive, nec in sacris canticis molles flexiones, voces magis gutture oppressae, quam ore expressae, aut denique lasciva ulla canendi ratio adhibeatur. Cantus, et soni graves sint, pii, ac distincti, ac Domui Dei, ac divinis laudibus accommodati, ut simul et verba intelligantur, et ad pietatem auditores excitentur.'"
> (Annus qui, n. 9)

3. Die Ausführungen über die Orgel- und Instrumentalmusik werden mit einem Hinweis auf die Notwendigkeit eröffnet, daß auch dieses Gebiet der Kirchenmusik einer eingehenden Behandlung bedarf, "weil im Tone so wenig etwas Theatralisches mit unterlaufen darf als im Gesange

> quia si cantum minime decet esse theatralem, utique neque sonum."
> (Annus qui, n. 10)

Benedikt XIV. geht nach drei Gesichtspunkten vor: zuerst nennt er die kirchlich geeigneten Instrumente (n.11), dann bestimmt er ihre Aufgabe in der Begleitung des Gesanges, macht auf die möglichen Verfehlungen dieser Funktion aufmerksam (n.12), und erläutert schließlich die Bedeutung der "Symphoniae" (n.13).

Außer der Orgel sind folgende Musikinstrumente zugelassen: der große viersaitige Barbiton und der kleine viersaitige, die pneumatische Flöte (monaulon), Saiteninstrumente und die viersaitige Leyer, "denn diese Instrumente dienen zur Verstärkung und Unterstützung der Gesangsstimmen

> haec enim instrumenta inserviunt ad corroborandas, sustinendasque cantantium voces." (n.11)

Verboten sind hingegen Pauken, Jagdhörner, Pfeifen, die kleinen Pfeifen, das Psalterium, die Lauten "und die ganze Art, welche die Theatermusik ausmacht

> aliaque id genus, quae musicam theatralem efficiunt."
> (Annus qui, n. 11)

Die Aufgabe der Instrumentalbegleitung ist es, "den Gesangsworten etwas Kraft zu verleihen, daß ihre Bedeutung mehr und mehr dem Geiste

der Zuhörer eingeprägt und ihre Gemüter zur Betrachtung geistiger Dinge bewegt und zur Liebe gegen Gott und göttliche Dinge entflammt werden; wie es Valentia genau ausspricht tom. 3, 2-2 S. Thomae disp. 6 quaest. 9 punct. unic., wo er vom Nutzen der Musik und den Musikinstrumenten in der Kirche handelt. 'Zur Erweckung des inneren Gefühls', sagt er, 'sowohl des eigenen, als des anderer, besonders des gemeinen Volkes, welches bisweilen so schwach ist, daß es nicht bloß durch Gesang, sondern auch durch die Orgel und (andere) Musikinstrumente zur Erfassung geistlicher Dinge erregt werden muß.

> ... ad vim quandam verborum cantui quodammodo adiiciendam, ut magis magisque audientium mentibus eorum sensus infigatur, commoveanturque fidelium animi ad spiritualium rerum contemplationem, et erga Deum, Divinarumque rerum amorem incitentur, ut apposite expendit Valentia tom. III, II-II S. Thomae, disp. 6, quaest. 9, punct. unic., ubi tractans de utilitate musicae, et musicorum instrumentorum in Ecclesiis: 'Ad excitandum', inquit, 'interiorem affectum tum proprium, tum etiam aliorum, praesertim vulgarium, qui interdum adeo infirmi sunt, ut non modo vocum cantu, sed etiam organis, et musicis instrumentis ad sensum rerum spiritualium concitandi sint'."
> (Annus qui, n. 12)

Daraus ergibt sich die Forderung, daß die Sinneinheit des Textes nicht zerstört werden darf, und daß der Instrumentalpart so angelegt sein muß, daß er nicht die ganze Aufmerksamkeit des Hörers in Anspruch nimmt: "Denn so muß die Musik beschaffen sein, so ernst, so gemäßigt, daß sie nicht das ganze Gemüt durch ihre Annehmlichkeit für sich in Anspruch nimmt, sondern den größeren Anteil desselben dem Sinne dessen, was gesungen wird, und dem Gefühl der Frömmigkeit beläßt.

> 'Talis enim debet esse sonus, tam gravis, tam moderatus, ut non totum animum ad sui rapiat oblectationem, sed eorum, quae cantantur, sensui, et pietatis affectui, maiorem relinquat portionem'."
> (Annus qui, n. 12)

Anschließend werden der Charakter und die Funktion der Symphoniae, d.h. der Instrumentalstücke ohne Gesang, erläutert. Ihre liturgische Eignung ist abhängig von der Beschaffenheit, Ausdehnung und Dauer der Kirchenkomposition.

> "... dummodo graves sint, et earum prolixitudine, aut diuturnitate taedium et fastidium non afferant iis, qui adsunt in Choro, vel Altari in Vesperis, aut in Missis inserviunt."
> (Annus qui, n. 13)

Ihre Bedeutung liegt in der Verherrlichung und Würde des Offiziums selbst (Suarez) und in der Auferbauung der Gläubigen, die allerdings abhängig vom ernsten Charakter der Komposition ist. Auch die Symphoniae müssen den liturgischen Zeiten und Handlungen genau angepaßt sein, wenn ihre Wirksamkeit erreicht werden soll. Als Beispiel für den Mißbrauch der Instrumentalmusik führt Benedikt XIV. eine Begebenheit aus der Karliturgie an, die Pius V. beanstandet hat, und in der die Auswirkung eines Widerspruches zwischen Liturgie und Musik veran-

schaulicht wird: "'Zu unserem nicht kleinen Seelenschmerze haben wir jüngst vernommen, daß in der Stadt, deren Bischofsstab du führst, ein sehr verwerflicher Mißbrauch sich eingeschlichen habe, nämlich während der heiligen Woche ausgesuchte Vokal- und Instrumentalmusik zur Aufführung zu bringen, welche erwiesener Maßen durch das Zusammenströmen junger Leute beiderlei Geschlechts viel mehr Veranlassung zu schweren Vergehen und nicht geringeren Ärgernissen geben, als zur Anhörung des Gottesdienstes.'

> 'Nuper non sine magno animi Nostri dolore intelleximus, in ista Civitate, cuius Episcopatum geris, abusum quendam valde detestabilem irrepsisse, exquisitissimas omnis vocum, instrumentorumque generis musicas in Ecclesiis per Hebdomadam Sanctam adhibendi, ad quas potius, quam ad Divina Officia audienda omni utriusque sexus iuventute magna frequentia cupidissime confluente, gravia peccata, nec minora scandala committi experientia comprobatum est'."
> (Annus qui, n. 13)

Der Papst beschließt sein Rundschreiben mit der eindringlichen Forderung, alle von ihm aufgeführten Mißbräuche zu beseitigen, damit das Jubeljahr 1750 zugleich der Beginn einer kirchenmusikalischen Erneuerung werde (nn.14-15).

Die Enzyklika "Annus qui" leitet eine neue Epoche in der Geschichte der kirchenmusikalischen Gesetzgebung ein, die dadurch gekennzeichnet ist, daß die positiven Maßnahmen hinsichtlich eines sakralen Stils und der dazu geeigneten musikalischen Mittel in den Vordergrund rükken. Das zeigt sich vor allem in dem Hinweis, daß der liturgische Text und die gregorianische Melodie nicht gegen liturgiewidrige Elemente gesichert sind. Auf grund dieser Feststellung kommt Benedikt XIV. zu einer Anerkennung des Zeitstiles in der Vielfältigkeit seiner kirchenmusikalischen Formen unter der Voraussetzung, daß theatralischer Ausdruck vermieden wird(54). Nicht im neuen Stil und nicht in den Instrumenten liegt der Mißbrauch der Kirchenmusik, sondern im Mangel an Einsicht in die der Liturgie angemessenen musikalischen Ausdrucksmittel.

Eine weitere Besonderheit von "Annus qui" bildet die formale Anlage der Enzyklika. Sie unterscheidet sich von allen übrigen Dokumenten dadurch, daß jede Entscheidung des Papstes in Beziehung zu früheren Meinungen über die betreffende Frage gesetzt wird und diese in überaus großer Zahl zusammengetragen sind.

Die Stellungnahme Fellerers zu "Annus qui" unterstreicht die besondere Berücksichtigung der "Stimmungshaltung" durch Benedikt XIV., die seiner Ansicht nach an die Stelle des liturgischen Bewußtseins getreten ist und lediglich gegen ihre weltliche bzw. theatralische Ausdrucksform abgegrenzt wird. "Damit war als Grundsatz der Wertung das Verhältnis von Publikum und Künstler in der Kirchenmusik an stelle liturgischer Gemeinschaft selbst von der kirchlichen Autorität übernommen worden."(55) Fellerer weist außerdem darauf hin, daß "bei dieser persönlichen Auffassung durch Zeit und Ort bedingte Grundsätze musikalischer Gestaltung richtungweisend geworden" waren. "Damit

konnten sich nationale Schulen und Auffassungen ebenso wie ortsgegebener Modegeschmack ungehemmt in der Kirchenmusik entfalten. Der Rahmen dieser rein musikalischen Entwicklung war nur in Bestimmungen des liturgischen Textes wie der einzelnen Gottesdienstformen und der durch Kirchengesetz umrissenen Stellung der Musik in den verschiedenen Festzeiten gegeben."(56)

Selbst wenn man dieser Ansicht über die Enzyklika Benedikts XIV. nicht uneingeschränkt zustimmt, so beleuchtet sie zumindest die Situation der Zeit und erklärt die relativ geringe Wirkkraft des päpstlichen Dokumentes. G. Cicognani stellt in seinem Beitrag zum Italienischen Kommentar von "Musicae sacrae disciplina": "Universelle Schau der Kirchenmusik - Visione universale della musica sacra" an hand von geschichtlichen Zeugnissen ebenfalls fest, daß die Auswirkungen von "Annus qui" nicht über das Jubeljahr hinausreichten. Er sieht zwischen dem musikalischen Stil des 18. Jahrhunderts und der liturgischen Zweckbestimmung der Kirchenmusik einen unüberbrückbaren Gegensatz. Wörtlich heißt es: "Man muß jedoch zugeben, daß die Früchte, falls es ihrer gegeben hat, nicht anhielten. ... Man fährt fort, den Tempel als ein Theater zu betrachten, man ging in den Tempel wie ins Theater, man schrieb für den Tempel wie fürs Theater. Bekannt ist das Urteil, das Pater Martini über das Stabat Mater von Pergolesi gefällt hat. Es waren die Worte, welche die Ergriffenheit und den Schmerz über die Peinen Mariens unter dem Kreuz wiedergeben; aber in Musik gesetzt in der gleichen Art, in der der große Musiker seine Opera buffa 'Die Magd als Herrin' komponiert hatte. Könnte man nicht das gleiche von dem noch berühmteren Stabat Mater Rossinis sagen? Wer erinnert sich nicht der höchst graziösen Cavatine zu den Zeilen 'quae moerebat et dolebat pia mater' ? Beide Werke stehen häufig - durchaus mit gutem Geschmack - in außerkirchlichen Konzertprogrammen und wecken jedes Mal lebhaften Beifall, weil diese lyrischen Melodien so sehr das Ohr entzücken und den Geist unterhalten. Aber sie tönen schneidenden Widerspruch, wenn sie im Heiligen Tempel Gottes erklingen, in dem die Schmerzen der Jungfrau unter dem Kreuz meditiert werden.

> Si deve, però, rilevare che i frutti, se ve ne furono, non continuarono. ... Si continuava, pertanto, a considerare il tempio come un teatro, si andava al tempio come ad un teatro, si scriveva per il tempio come un teatro. Notissimo il giudizio dato dal Padre Martini sullo Stabat Mater del Pergolesi. Le parole erano quelle risonanti commozione e dolore per le pene di Maria ai piedi della Croce; ma musicate nello stesso modo con cui il grande musicista aveva musicato l'opera buffa 'La serva padrona'. Non si potrebbe dire altrettanto dello Stabat Mater, ancor più celebre, di Rossini? Chi non ricorda la graziosissima cavatina dei versetti: 'Quae moerebat et dolebat pia Mater...' ? L'uno e l'altro Stabat Mater sono spesso con molto buon gusto, inclusi nei programmi di concerti dati in teatri, e riscuotono sempre caldi applausi, perchè quelle liriche melodie dilettano tanto l'udito e distraggono lo spirito. Ma suonano stridente contraddizione quando riecheggiano nel Tempio santo di Dio, ivi meditandosi i dolori della Vergine sotto la Croce."(57)

e) Die Vorbereitungen der kirchenmusikalischen Reform im 19. Jahrhundert

Die kirchenmusikalische Gesetzgebung des 19. Jahrhunderts steht gemäß der vorstehend geschilderten Situation weiterhin im Zeichen der Abwehrstellung gegen die Verweltlichung der Kirchenmusik. In Anknüpfung an die Maßnahmen Benedikts XIV. heißt es in "Musicae sacrae disciplina": "Den gleichen Weg haben Unsere Vorgänger Leo XII., Pius VIII., Gregor XVI., Pius IX. und Leo XIII. beschritten.

> Per eandem viam Decessores Nostri ingressi sunt Leo XII, Pius VIII, Gregorius XVI, Pius IX, Leo XIII."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 7)(58)

Die Geschichte der katholischen Kirchenmusik dieses Jahrhunderts zeigt jedoch aufrichtige Bemühungen um eine Erneuerung. Die Periode der Restauration schuf nach Jungmann, "indem sie wieder die vorhandene Liturgie schätzen lehrte, auch die notwendige Voraussetzung für eine gesündere und segensvollere Wiederaufnahme der vorausgegangenen Bestrebungen in späterer Zeit."(59) Die kirchenmusikalischen Verdienste dieser Epoche liegen sowohl im Neuansatz der musikalischen Meßgestaltung als auch in einer umfangreichen Organisation zur Verbreitung der neu gewonnenen Einsichten. Nach Ursprung entwickelt sich die kirchenmusikalische Reform im 19. Jahrhundert in drei Phasen:

Die erste, die er als die innere Vorbereitung für die Restauration bezeichnet, dauert bis rund 1830. Sie ist durch den Beginn der geistesgeschichtlichen und liturgischen Rückbesinnung des Katholizismus' sowie, auf kirchenmusikalischer Ebene, durch die Palestrinarenaissance gekennzeichnet(60).

Eine zweite Etappe erstreckt sich bis etwa 1870. In ihr vollzieht sich eine Wiederbelebung der liturgischen Musik durch die Choralforschungen der Benediktiner von Solesmes und die Ausbildung eines neuen "Kirchenstiles" aus dem Geist des Tridentinums und in engem Anschluß an Palestrina. Sie erreicht ihren äußeren Höhepunkt in der Gründung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins auf dem Katholikentag in Bamberg 1868.

Die Entwicklung gewinnt eine hochaktuelle Bedeutung durch die Aussicht auf Behandlung der kirchenmusikalischen Fragen während des Allgemeinen Vatikanischen Konzils (1869/70)(61), das aber aus politischen Gründen vorzeitig abgebrochen werden mußte, so daß dieses Thema nicht mehr zur Sprache kommen konnte. In einer Apostolischen Konstitution "Multum ad commovendos animos" (1870) wird der Deutsche Cäcilienverein jedoch durch Papst Pius IX. bestätigt, womit zugleich eine Anerkennung seiner Reformbestrebungen verbunden ist.

In der dritten Phase sind schließlich bedeutsame Vorzeichen für eine Neuregelung der Kirchenmusik durch die kirchliche Autorität zu erkennen:

Die Veröffentlichungen der neuen Choralfassungen von Solesmes ab 1880 werden auf dem Europäischen Kongreß für Liturgischen Gesang 1882 in Arezzo zu einer "Angelegenheit der gesamten Kirche". (62) An ihm ist auch Pius X. als Domherr von Treviso beteiligt.

Für die einzelnen Sprachgebiete werden von verschiedenen Partikularsynoden verbindliche Bestimmungen herausgegeben(63). Besonders bedeutsam unter ihnen ist die Kölner Synode vom Jahre 1860, deren Beschlüsse zum größten Teil als eigenes Gesetzbuch veröffentlicht wurden und auch das Motu proprio Pius' X. beeinflußt haben sollen(64).

Italien lehnt sich in der Reform der Kirchenmusik eng an den deutschen Cäcilienverein an. Die Maßnahmen Pius' IX. zur Erneuerung der Schola cantorum an der Laterankirche sowie die Neuerrichtung einer Schola in Venedig durch Giuseppe Sarto, den späteren Pius X. (1890), sind wichtige Marksteine dieser Entwicklung. Schon vorher hatte Papst Leo XIII. in einem "Regolamento per la musica sacra in Italia" vom Jahre 1884 autoritative Richtlinien über die Kirchenmusik erlassen, die sich vor allem in bezug auf die Instrumente eng an Benedikt XIV. anschließen(65). Der gleiche Papst spricht den Benediktinern von Solesmes in einem Breve vom 17. Mai 1901 "Nos quidem" die Anerkennung für die Forschungsarbeiten aus und empfiehlt deren Weiterführung(66). Der Ablauf der dreißigjährigen Druckprivilegien des Verlages Pustet, Regensburg, für die Choralausgaben der Medicaea legt schließlich auch den äußeren Weg für die Choralreform frei.

Nach den Ausführungen Cicognanis ist die Förderung der Choralbewegung durch Leo XIII. eine wirksame Vorbereitung für die kirchenmusikalische Erneuerung durch Pius X. (67).

II. Die kirchenmusikalischen Erlasse des 20. Jahrhunderts und die Enzyklika Pius' XII. "Mediator Dei"

a) Allgemeines zur kirchenmusikalischen Gesetzgebung der letzten Pius-Päpste

Die kirchlichen Bestimmungen des 20. Jahrhunderts über die Liturgie und Kirchenmusik bilden eine geschlossene Einheit und dokumentieren in konsequenter Reihenfolge den Standpunkt der Kirche zu den Zentralfragen der Gottesverehrung. Die rasch fortschreitende Entwicklung in Technik, Kunst und Wissenschaft bedingt die zunehmenden Stellungnahmen der Päpste zu den verschiedensten Problemen des öffentlichen Lebens und erklärt auch den verhältnismäßig geringen zeitlichen Abstand der kirchenmusikalischen Erlasse in unserem Jahrhundert.

In der nach dem ersten Weltkrieg in Deutschland einsetzenden Liturgischen Bewegung und im Stilwandel der Künste wurden wesentliche Kräfte für eine Neuordnung der Liturgiegestaltung ausgebildet. Die von den letzten drei Pius-Päpsten veröffentlichten Dokumente über die Liturgie und Kirchenmusik, von denen fünf für die vorliegende Untersuchung unmittelbar in Betracht kommen, dürfen in diesem Zusammenhang als eine Sanktionierung der vielfältigen liturgischen und kirchenmusikalischen Reformbestrebungen angesehen werden. Zugleich vermitteln diese Erlasse einen umfassenden Einblick in die Gegenwartsprobleme der Kirchenmusik.

Der hervorragende Anteil dieser Päpste an der Erneuerung der Kirchenmusik setzt aber nicht erst zur Zeit ihres Pontifikates ein, sondern wurzelt in einem persönlichen Interesse für dieses wichtige Teilgebiet der Liturgie. So ist kaum verwunderlich, daß ihr Eingreifen in die Reformbewegung als Oberhirten der Christenheit eine außergewöhnliche Bedeutung angenommen hat.

Auf die rege Anteilnahme Pius' X. (1903-1914) an der Wiederbelebung der liturgischen Musik ist bereits im Zusammenhang mit der kirchenmusikalischen Restauration hingewiesen worden. Hierzu gehören auch die Verordnungen von Mantua und Venedig, die der spätere Papst dort in seiner Eigenschaft als Bischof und Patriarch erließ und die eine wichtige Vorstufe zum Motu proprio bilden (68). Ergänzend ist auch auf die enge Zusammenarbeit Pius' X. mit Ang. de Santi (+1922), dem Gründer der Scuola Superiore in Rom (1911) und Initiator der Zeitschrift "Rassegna Gregoriana", hinzuweisen sowie auf die persönlichen Beziehungen dieses Papstes zu Lorenzo Perosi.

Auch von Pius XI. (1922-1939) ist ein besonderes kirchenmusikalisches Interesse bekannt. Als Achille Ratti übersetzt er die Schrift von Franz Witt "Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik". Ursprung bringt diese Tatsache in Verbindung mit dem engen Anschluß des späteren Papstes an den deutschen Cäcilienverband (69).

Das Verhältnis Pius' XII. (1939-1958) zur Kirchenmusik kann durch zwei Merkmale gekennzeichnet werden: durch das außerordentliche musikalische Verständnis dieses Papstes (70) und durch die Behandlung der kirchenmusikalischen Fragen im Zusammenhang mit der Liturgie.

In einem Vergleich der betreffenden Verlautbarungen Pius' XII. mit denen seiner Vorgänger, Pius' X. und Pius' XI., kommt Ilario Alcini im Italienischen Kommentar von "Musicae sacrae disciplina" zu folgender Feststellung: "Pius X. und Pius XI. waren um die Reform der Kirchenmusik besorgt, Pius XII. hingegen geht es darum, sie in das Werk der liturgischen Erneuerung einzufügen. Diese Verschiedenheit des Ausgangspunktes bedingt eine verschiedenartige Sicht des Problems: während nämlich Pius X. und Pius XI., wo sie von der Liturgie und musica sacra sprechen, darunter vor allem die feierliche Liturgie und die dazugehörige Musik verstehen, meint Pius XII. die ganze Liturgie, nicht nur die feierliche, und einschließlich der nicht im engeren Sinne liturgischen Zeremonien, denn auch die gehören zum Kult und dienen dazu, seiner Hirtensorge Genüge zu tun. Was aber die feierliche Liturgie angeht, so bemerkt man bei Pius XII. das Verlangen, die Trennung zwischen Altar und Kirchenschiff immer mehr zu überwinden, die von der - aus schwerwiegenden Gründen erfolgten- liturgischen Reform Pius' V. nach dem Konzil von Trient herausgefordert wurde. Und im Gegensatz zu Pius X. und Pius XI., die dieser Unzuträglichkeit durch die Wiederherstellung der besseren Tradition begegneten, geht Pius XII. tiefer und schreckt nicht davor zurück, die Tradition selbst den Gegebenheiten anzupassen oder zu korrigieren.

> ... Pio X e Pio XI érano preoccupati di riformare la musica sacra; Pio XII invece è preoccupato di inserirla nell'opera di adattamento liturgico. Questa diversità di punti di partenza implica una diversa orientazione del problema. Mentre infatti Pio X e Pio XI, parlando di Liturgia e di musica sacra, intendono soprattutto la Liturgia solenne e quella musica che a tale Liturgia deve servire, Pio XII invece intende tutta la Liturgia, anche quella non solenne, comprese le cerimonie non strettamente liturgiche, poiché anche queste sono aspetti del culto e servono a risolvere la sua preoccupazione pastorale.
>
> Per quanto poi concerne la Liturgia solenne, si nota in Pio XII il desiderio di superare sempre più quel distacco tra l'altare e la navata, provocato per necessità di cose dalle riforme liturgiche di Pio V, dopo il Concilio di Trento e, a differenza di Pio X e Pio XI che solevano ovviare a tale inconveniente ripristinando la migliore tradizione, va più in fondo e non teme di adattare o correggere la tradizione stessa."(71)

Diese Besonderheit der kirchenmusikalischen Gesetzgebung Pius' XII. erklärt auch die Notwendigkeit, bei der Behandlung der kirchenmusikalischen Probleme seine Enzyklika über die Liturgie "Mediator Dei" einzubeziehen, da sich in ihr die gegenwärtige Liturgieanschauung, aus der Beurteilung und Wertung der Kirchenmusik erwachsen, am deutlichsten kundtut.

Die für die Kirchenmusik äußerst günstige Konstellation in der Besetzung der Pius-Pontifikate zu Beginn unseres Jahrhunderts wird vor allem dann deutlich, wenn man die Situation der Kirchenmusik des ausgehenden 19. Jahrhunderts berücksichtigt, wie sie im vorigen Abschnitt geschildert wurde. Ursprung schreibt daher in bezug auf Pius X. und

Pius XI.: "Was das auch in kirchenmusikalischem Interesse erwartungsvoll begrüßte Allgemeine Konzil 1870, auch wenn es nicht durch äußere Ereignisse unterbrochen worden wäre, bei der damals noch nicht geklärten inneren Lage der Kirchenmusik niemals hätte geben können, das wurde durch diese Päpste in gesicherter und umfassender Weise erfüllt."(72) Diese Würdigung der Verdienste Pius' X. und Pius' XI. um die Erneuerung der Kirchenmusik darf auch für Pius XII. in Anspruch genommen werden.

Die einzelnen Verlautbarungen sind nun näher zu betrachten.

b) Das Motu proprio "Inter pastoralis officii" von Papst Pius X. (1903)

Das Motu proprio "Inter pastoralis officii" Papst Pius' X. darf unter den der Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" vorausgegangenen kirchenmusikalischen Bestimmungen des 20. Jahrhunderts als die bedeutsamste päpstliche Stellungnahme angesehen werden, da es eine umfassende Wiederbelebung der liturgischen Musik in die Wege leitete und den seinerzeit drängenden Reformbestrebungen den notwendigen Rückhalt verschaffte. Nach den Ausführungen Pius' XII. hat Pius X. durch sein Motu proprio "gleichsam den Inbegriff einer Wiederherstellung und Erneuerung der Kirchenmusik gegeben, indem er die von den Vorfahren überkommenen Grundsätze und Richtlinien von neuem einschärfte und einheitlich, wie es die Umstände der neueren Zeit verlangen, zusammenfaßte.

> ... S. Pium X instaurationis ac reformationis sacrae musicae veluti summam confecisse, principiis ac normis a maioribus traditis denuo inculcatis apteque, prout recentioris aetatis condiciones postulabant, opportune in unum redactis."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 7)

Die Bedeutung dieses Dokumentes ist anläßlich seines fünfzigjährigen Jubiläums in zahlreichen Beiträgen der Fachzeitschriften(73) sowie auf dem Wiener Kirchenmusikkongreß 1954 eingehend gewürdigt worden. H. Anglès hebt die Verdienste Pius' X. um die Kirchenmusik mit folgenden Worten hervor: "Das musikalische Werk Pius' X. überragt nicht allein jenes der Päpste des 4. bis 8. Jahrhunderts - ausgenommen immer jenes von Gregor -, sondern auch jenes von Johannes XXII., sogar jenes des Tridentinischen Konzils und Benedikts XIV., und in gewissem Sinn können wir ihn mit Papst Gregor dem Großen vergleichen. Die Erneuerung der Liturgieforschung und der liturgischen Bewegung im pastoralen Sinn, die Erforschung der Neumen, die modernen Kirchengesangbücher, die Wiedererscheinung der klassischen Musikpolyphonie und der Orgelmusik in unseren Kirchen, die Erneuerung der Kirchenmusik in unseren Tagen, der Volksgesang in der Liturgie: alles ist dem Motu proprio Pius' X. zu verdanken." (74)

"Inter pastoralis officii" wurde bereits wenige Monate nach Beginn des Pontifikates durch Pius X., am 22. November 1903, veröffentlicht, und zwar zunächst in italienischer Sprache unter dem Titel "Tra le sollicitudini", später aber auch in einer offiziellen lateinischen Ausgabe, beginnend mit den Worten "Inter pastoralis officii"(75).

Die Wahl eines Motu proprio für diese Verlautbarung, dessen Eigenart darin besteht, daß es "aus der eigenen, durch keine Behörde, wie etwa die SRC (Ritenkongregation), hervorgerufenen Entschließung des höchsten Ordners und Hüters der Liturgie hervorgegangen ist"(76), wird in der Literatur dadurch erklärt, daß Pius X. den offiziellen Weg durch die römischen Kanzleien umgehen wollte, um möglichst schnell zu einer befriedigenden Regelung dieser dringenden Frage zu kommen(77). Der Veröffentlichung gingen lediglich Beratungen mit Fachkreisen voraus, die aber die Autorenschaft Pius' X. nicht beeinträchtigt haben(78).

Die Ausführungen Pius' X. unterscheiden sich von früheren kirchenmusikalischen Bestimmungen in mehrfacher Weise: sie enthalten erstmalig eine umfassende und erschöpfende Instruktion über alle Teilgebiete der Kirchenmusik und bringen diese in eine systematische Ordnung. Als Maßstab dient das Verhältnis von Liturgie und Kirchenmusik. Die Behandlung der einzelnen Probleme erfolgt in neun Abschnitten bzw. neunundzwanzig Nummern.

In einer Einleitung gibt Pius X. zunächst eine Begründung für sein Schreiben, in der sich das Prinzip der kirchenmusikalischen Gesetzgebung fortsetzt: die Anknüpfung an die jeweilige Lage der liturgisch-musikalischen Praxis auf grund der allgemeinen Musikentwicklung und Liturgieanschauung, die es in mehr oder weniger umfangreichem Maße notwendig erscheinen lassen, den Aufgabenbereich der Kirchenmusik gegen den der weltlichen Musik abzugrenzen und die Mißbräuche zu verurteilen. Das Motu proprio ist somit aus der speziellen Situation der Kirchenmusik des ausgehenden 19. Jahrhunderts, vorwiegend in Italien, erwachsen.

Die von Pius X. beanstandeten musikalischen Gepflogenheiten seiner Zeit, die daher unter besonderer Berücksichtigung der damaligen Verhältnisse betrachtet werden müssen, werden auf fünf Merkmale zurückgeführt. Sie wurzeln im Wesen der Kunst und machen die Dauerhaftigkeit einer kirchlichen Regelung unmöglich. "Es ist Tatsache, daß auf diesem Gebiet (d.h. in der Kirchenmusik und im Gesang) der menschliche Wille dazu neigt, leichterdings vom rechten Weg abzuweichen. Die Gründe dafür sind verschieden: einmal das schwankende und veränderliche Wesen dieser Kunst selbst; sodann der Wechsel des Urteils und Geschmackes im Laufe der Jahrhunderte; der unheilvolle Einfluß, den die weltliche Kunst und die Bühnenkunst auf die Kirchenmusik ausübt; das Ergötzen, das die Musik unmittelbar hervorruft und das sich nur schwer in den gehörigen Schranken hält; schließlich die Vorurteile, die sich bei diesem Gegenstand leicht einschleichen und dann auch bei verständigen und frommen Menschen mit Zähigkeit sich einwurzeln.

> Re quidem vera, sive huius artis ipsa natura nutanti atque varia, sive iudicii ac morum per saeculorum cursum secuta immutatione, sive funesta illa vi, quam in artem sacram ars profana atque theatralis exercet, sive voluptate quam musica directo producit, neque facile debitis finibus potest contineri, sive denique praeiudicatis opinionibus levi opera in rem sese ingerentibus, ac deinde vel in cordatis atque piis hominibus tenacius adhaerentibus, voluntas in

id usque contendit, ut a recta via commode aberret, ..."
(Motu proprio, Einleitung)(79)

Pius X. lobt zwar alle bisherigen Bemühungen um die Reform der Kirchenmusik, hält es aber für notwendig, neue Verordnungen zu treffen.

Die allgemeinen Grundsätze (I), in denen das Verhältnis von Liturgie und Kirchenmusik erläutert wird, enthalten die traditionelle, aber im Laufe der Zeiten vielfach überwucherte Definition der Kirchenmusik als wesentlichen Bestandteil der feierlichen Liturgie und als Teilnahme an deren Kultzweck: der Ehre Gottes und der Auferbauung der Gläubigen. Zur Verdeutlichung dieser einzigartigen Beziehung kennzeichnet der Papst die Wesensart der Liturgie, in der das Wertprinzip für die liturgische Musik verankert ist, durch drei Eigenschaften: Heiligkeit, Güte der Form und Allgemeinheit. "Die Kirchenmusik muß also die besonderen Eigenschaften der Liturgie besitzen, vor allem die Heiligkeit und Güte der Form; daraus erwächst von selbst ein weiteres Merkmal, die Allgemeinheit.

Itaque musica sacra proprias Liturgiae qualitates possideat necesse est, in primisque sanctitatem ac bonitatem formae; unde alia nota suapte exoritur, universitas."
(Motu proprio, n. 2)

Dieser Grundsatz bildet die Voraussetzung für die folgenden Ausführungen Pius' X.

Im zweiten Kapitel werden die verschiedenen Gattungen der Kirchenmusik behandelt und der Grad ihrer liturgischen Eignung bestimmt. Die Vorrangstellung des Gregorianischen Chorales wird durch die Forderung befestigt, daß sich die kirchliche Mehrstimmigkeit im Grundcharakter dieser Art der Kirchenmusik anzugleichen habe. Anschließend werden die wiederhergestellten gregorianischen Choralfassungen bestätigt und die Teilnahme des Volkes am Choralgesang geboten. Damit ist der Auftakt zu einer aktiven Beteiligung der Gläubigen am Meßgeschehen gegeben (n. 3).

Die Polyphonie des 16. Jahrhunderts wird, vor allem in der von Palestrina entwickelten Form, hinsichtlich ihrer liturgischen Qualifikation dem Gregorianischen Choral ebenbürtig zur Seite gestellt (n. 4).

Die "Neuere" Musik (recentioris musicae genus) ist nur bedingt liturgisch geeignet, soweit sie sich nämlich profaner, insbesondere theatralischer Elemente enthält (n. 5).

Die Richtlinien des dritten Kapitels über die Textbehandlung in der Kirchenmusik verlangen Vollständigkeit und Verständlichkeit sowie eine Übereinstimmung zwischen der Anlage der Komposition und dem Aufbau bzw. Inhalt des liturgischen Textes oder Gesanges (nn. 7-9). Die künstlerische Gestaltung (IV) soll aber außerdem auch dem Charakter der jeweiligen liturgischen Handlung angepaßt sein (nn. 10-11). Im fünften Kapitel weist Pius X. auf die Vorrangstellung des Chores hin. Diese Ausführungen richten sich nicht gegen den Sologesang im allgemeinen, sondern gegen eine dem Theater bzw. der Oper entlehnte virtuose Behandlung der Singstimme in der Komposition und Vortragsweise.

Gleichzeitig wird eine dem kirchlichen Sängeramt angemessene religiöse Einstellung der Chormitglieder erwartet (n.14). Mit der Neuwertung des Chordienstes in der Liturgie, die sich äußerlich dadurch bezeugt, daß die Sänger wieder in liturgischer Kleidung im Presbyterium stehen, verbindet sich eine Ablehnung der Frauenstimmen für die liturgischen Gesänge und ihre Ablösung durch Knabenchöre (n.13).

Die Verordnungen über das kirchliche Instrumentarium (VI) sind außerordentlich streng. Sie betonen die Begleitfunktion der Orgel (nn.16-18) und machen die Zulassung anderer Instrumente von der Erlaubnis des Ordinarius' abhängig (nn. 15,20). Geräuschinstrumente aller Art werden verboten (n.19). Diesen Einschränkungen sind positive Bestimmungen beigefügt, die die liturgische Eignung der Instrumentalmusik von ihrer Übereinstimmung mit den Eigenschaften der Liturgie und der Berücksichtigung des Klangkörpers abhängig machen (nn. 18,20).

Der Umfang der liturgischen Musik (VII) richtet sich nach der Dauer der liturgischen Handlung. "Doch soll auch der zelebrierende Priester auf die Sänger Rücksicht nehmen.

> ...quamquam et ipse Sacerdos, Sacra peragens, cantorum rationem habere debet."
> (Motu proprio, n. 22)

Außerdem soll die Komposition in der Aufwendung der Mittel so beschaffen sein, daß das ursprüngliche Kräfteverhältnis von Liturgie und Musik gewahrt bleibt (n.23).

Den kirchlichen Institutionen (VIII) vertraut der Papst die gewissenhafte Durchführung seiner Vorschriften an: Diözesankommissionen (n.24), Sängerschulen (n.25), Priesterseminarien (n. 26), Singeschulen für das Volk (n.27) und Fachschulen (n.28). In Erweiterung der bisherigen Verfügungen, die die Pflege der Kirchenmusik fast ausschließlich dem Klerus übertrugen, werden im Motu proprio, den veränderten Zeitverhältnissen entsprechend, auch die Laien in den Verantwortungsbereich für die liturgische Musik einbezogen und die Forderungen nach einer gründlichen Fachkenntnis und -ausbildung auf den vom geistlichen Stand losgelösten Kirchemusikerberuf ausgedehnt.

Das Schlußwort (n.29) verpflichtet alle kirchlichen Kreise zu einer gewissenhaften Beobachtung der päpstlichen Weisungen.

Die Stellungnahme Pius' X. zur Kirchenmusik läßt zwei Prinzipien erkennen: ihre Rückführung zur liturgischen Funktion und die Angleichung des zeitgenössischen künstlerischen Schaffens an die Gattungen und Stile der Musik, in denen die kirchlichen Forderungen vollkommen, d.h. künstlerisch wertvoll und liturgisch geeignet, verwirklicht worden sind: den Gregorianischen Choral und die Klassische Polyphonie. Das erste Kriterium zieht in seinen praktischen Auswirkungen drei Konsequenzen nach sich: die religiöse Grundhaltung und das liturgische Bewußtsein des Kirchenmusikers, besonders des Sängers, die primäre Stellung des Vokalklanges gegenüber der instrumental begleiteten und rein instrumentalen Kirchenmusik und die Berücksichtigung der liturgischen Texte und Handlungen in der Anlage und den Ausdrucksformen der Komposition.

Der zweite Gesichtspunkt ergibt sich aus der Beurteilung des Gregorianischen Chorales durch die Kirche. Seine vollkommene Übereinstimmung mit der Liturgie und seine hohe künstlerische Qualität erheben ihn zum Vorbild für alle anderen Gattungen der Kirchenmusik: "Aus diesen Gründen galt der Gregorianische Choral so sehr als höchstes Ideal der Kirchenmusik, daß man mit Recht das allgemeine Gesetz aufstellen kann: eine Kirchenkomposition ist um so mehr kirchlich (sakral) und liturgisch, je mehr sie sich in ihrer Anlage, ihrem Geist (Inspiration) und ihrer Stimmung (Geschmacksrichtung) dem Gregorianischen Choral nähert; umgekehrt ist sie um so weniger des Gotteshauses würdig, als sie sich von diesem Vorbilde entfernt.

> His de causis gregorianus cantus tamquam musicae sacrae supremum exemplar ita habitus est, ut iure lex haec generalis enuntiari queat: Eo magis musicum opus Ecclesiae inserviens sacrum esse atque liturgicum, quo magis ratione sua, afflatu, sapore ad melos gregorianum accedat; contra eo minus Templo dignum esse, quo magis ab exemplo illo recedat."
> (Motu proprio, n. 3)

Aus diesem Grundsatz resultieren die graduellen Unterschiede der liturgischen Eignung im Motu proprio, die zu folgender Rangordnung der Gattungen führt: Gregorianischer Choral, Klassische Polyphonie, musica moderna (Zeitstil). Sie erwächst zugleich aus der Tatsache, daß sich die Musik im Laufe der Zeiten immer mehr von der Grundhaltung des liturgischen Gesanges entfernt hat und vielfach sogar im Gegensatz zu ihr steht. Eine prinzipielle Ablehnung der neueren Musik verbindet sich mit dieser Feststellung jedoch nicht. Das geht aus folgender Stellungnahme Pius' X. hervor: "Die Kirche hat allezeit den Fortschritt der Künste gefördert und begünstigt. Sie läßt zum Dienste der Religion alles zu, was der menschliche Geist im Laufe der Jahrhunderte an Gutem und Schönem hervorgebracht hat, freilich unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Deshalb findet auch die moderne Musik die Billigung der Kirche, da auch sie Werke voll Feinheit, gutem Geschmack und Würde aufzuweisen vermag, die der kirchlichen Handlungen keineswegs unwürdig sind. Nun ist aber die neuere Musik in der Hauptsache im Dienste weltlicher Zwecke entstanden. Daher muß man hier größere Vorsicht walten lassen, daß solche Werke, die dem modernen Stil sich anpassen, nichts Weltliches in die Kirche einschleppen, daß sie nicht an weltliche Motive anklingen, noch auch in den äußeren Formen den weltlichen Gesängen nachgebildet seien.

> Ecclesia artium progressum indesinenter coluit, eique favit, ad religionis usum omnia admittens, quae hominis mens bona pulchraque per saeculorum cursum invenit, salvis tamen liturgicis legibus. Recentissimum itaque musicae genus et ipsum probatur, quippe quod opera excellentiae, sapientiae, gravitatis plena exhibeat, sacris Caeremoniis non indigna. Quia vero recentioris musicae genus ad profanum usum praecipue ortum sit, in hoc maior erit collocanda cura, ne eiusmodi opera hodierno stylo accomodata quidquam profani afferant, neve theatralia argumenta redoleant, neu denique in ipsis formis externis ad exemplum profani cantus effingantur."
> (Motu proprio, n. 5)

Nach Ursprung beziehen sich die anerkennenden Äußerungen des Papstes über die moderne Kirchenmusik auf die cäcilianischen Bestrebungen, die sich von der Nachahmung des Palestrinastiles zu lösen begannen und nach zeitgemäßen, aber der Liturgie entsprechenden musikalischen Ausdrucksformen suchten(80). Eine künstlerisch tragfähige Verwirklichung dieser Bemühungen setzt allerdings den musikalischen Stilwandel des 20. Jahrhunderts voraus, der durch die Neuordnung und Neuwertung des musikalischen Materials den Weg für eine neue Ära der liturgischen Musik im Sinne des Motu proprio freilegte und damit auch eine Berücksichtigung der liturgischen Prinzipien in der Kirchenmusik ermöglichte. Hierzu gehört auch eine Berichtigung der falschen Interpretation von Motu proprio, die nach Ansicht Romitas "bedauerliche Richtungen in der Komposition hervorgebracht" hat(81). Ein in "Musik und Altar" veröffentlichter Redaktionsbeitrag führt in diesem Zusammenhang den Nachweis, daß sich die Forderung Pius' X. in n. 3 (vgl. S. 53) auf eine Nachahmung der dem Gregorianischen Choral zugrundeliegenden Geisteshaltung und nicht auf eine musikalisch-technische Imitation bezieht. Das gleiche meint Romita, wenn er darauf hinweist, daß die Übereinstimmung der modernen Musik mit dem Gregorianischen Choral "formaliter", nicht aber "materialiter" sein soll(82). Die bisher übliche deutsche Übersetzung der lateinischen und italienischen Termini wird daher in "Musik und Altar" folgendermaßen korrigiert: ratio (andamento) bedeutet Anlage, Struktur, musikalische Form(83); afflatus (ispirazione) nichtweltliche Eingebung, sakrale Inspiration oder - nach Romita - "substratum ac indoles thematica musici operis" und sapor (sapore) Geschmack, Schreibart oder Stil(84). Romita versteht darunter die Wirksamkeit der Musik auf den Hörer(85).

Damit rückt die Vorzugsstellung des Gregorianischen Chorals und der Klassischen Polyphonie in ein neues, ungewohntes Licht. Romita schreibt daher: "Wenn Motu proprio den Gregorianischen Choral und die Klassische Polyphonie als zwei große Vorbilder der Kirchenmusik darstellte, dann deshalb, weil sie eine vollkommene Synthese der Religion mit der Kunst verkörpern.

> Si le Motu proprio désigna le chant grégorien et la polyphonie classique comme deux modèles magnifiques de Musique Sacrée, c'est parce qu'ils constituent une synthèse complète de la Religion et de l'Art."(86)

Damit ist die Ausgangsbasis für das kirchenmusikalische Schaffen der Gegenwart gegeben, wie es von Pius XII. in "Musicae sacrae disciplina" erläutert wird. Nicht die Nachahmung der kirchenmusikalischen Tradition, sondern ihre Fortführung und Weiterentwicklung stehen von nun an im Mittelpunkt der kirchenmusikalischen Gesetzgebung.

Dem Motu proprio "Inter pastoralis officii" folgen in einem Regolamento vom Jahre 1912 Erläuterungen und Ergänzungen. Seine gesetzliche Wirksamkeit erstreckt sich auch auf die entsprechenden Canones des kirchlichen Rechtsbuches (CJC) vom Jahre 1917.

c) Die Apostolische Konstitution "Divini cultus sanctitatem" von Papst Pius XI. (1928)

Die Apostolische Konstitution "Divini cultus sanctitatem" Papst Pius' XI. vom 20. Dezember 1928 steht in unmittelbarer Beziehung zum Motu proprio und wird daher in der Literatur stets im Zusammenhang mit diesem behandelt. Sie ist in elf Abschnitte gegliedert, denen eine ausführliche Einleitung vorangestellt ist. In ihr erläutert Pius XI. nach Betrachtungen über das Wesen und die Entwicklung der Liturgie die Notwendigkeit einer neuen päpstlichen Stellungnahme zur Kirchenmusik, da die Bestimmungen Pius' X. noch nicht zur vollen Auswirkung gelangt sind. Diese Beobachtung wird auch von G. Cicognani durch den Hinweis auf die mehrfache Opposition gegen die Verordnungen des Motu proprio bestätigt: "Nicht wenig Polemiken und Kritiken verursachte das hochberühmte Motu proprio Pius' X. und die zu seiner Durchführung gegebenen Instruktionen; es regte sich teils offene, teils mehr oder weniger verhüllte Opposition...

> Non poche furono le polemiche che causò il celeberrimo Motu proprio die S. Pio X e le Istruzioni date per la sua osservanza, nè poche le critiche; si mossero, anzi, opposizioni, ora aperte, ora più o meno celate..." (87)

Der Charakter der Konstitution ist dementsprechend durch die Bekräftigung der in Motu proprio gegebenen Weisungen gekennzeichnet.

In den beiden ersten Abschnitten fordert Pius XI. eine umfassende musikalische Unterweisung der Theologiestudenten sowie das Studium der Ästhetik des Gregorianischen Chorals, der Polyphonie und der Orgelmusik als Voraussetzung für eine sorgsame Pflege und Überwachung der kirchenmusikalischen Praxis. "In diesem Fach gründlich bewandert zu sein, ist für den Klerus durchaus geziemend.

> ...quamque clerum pernoscere omnino decet."
> (Divini cultus sanctitatem, I)

Das dritte Kapitel enthält die Verfügung, den Offiziumsgesang in würdiger Weise auszuführen, wobei nähere Angaben über die Psalmodie gemacht werden.

Anschließend wird das Chorwesen nach den verschiedensten Gesichtspunkten behandelt. Das Wiederaufleben des traditionellen Kantorenamtes in den Chören der Kanoniker und Ordensgemeinschaften (IV), die Pflege der allgemeinen Chorpraxis nach dem Vorbild des 14. bis 16. Jahrhunderts (V) und die Einführung von Knabenchören zur Heranbildung von Kirchenmusikern (VI) sind die wichtigsten Merkmale dieser Ausführungen.

In einem zweiten Teil regelt der Papst die praktischen Fragen der Kirchenmusik im Hinblick auf ihre sakrale Zweckbestimmung und liturgische Funktion.

In Abschnitt VII wird erneut auf den Primat der kirchlichen Vokalmusik verwiesen: "Wir haben nun aber erfahren, daß mancherorts versucht wurde, eine gewisse Art von Musik wieder einzuführen, die zu den heiligen Funktionen nicht (in allweg) paßt, besonders wegen des maßlosen Gebrauches von Instrumenten. Daher sprechen Wir es hier feierlich aus, daß die Kirche den Gesang mit Orchesterbegleitung keineswegs als eine vollkommenere und für den Gottesdienst geeignetere Musikart betrachtet. Denn es ziemt sich, daß im Heiligtum mehr als die Instrumente die menschliche Stimme erschalle: die Stimme des Klerus', der Sänger und des Volkes. Doch darf man nicht glauben, die Kirche stehe, weil sie die menschliche Stimme jedem Instrument vorzieht, dem Fortschritt der Musik entgegen. Jedoch kein Instrument, so trefflich und vollkommen es auch sei, vermag die menschliche Stimme im Ausdruck seelischer Empfindungen zu übertreffen. Das gilt am allermeisten, wenn sich die Seele der Stimme bedient, um Gebete und Loblieder zum allmächtigen Gott emporzusenden.

> Quoniam vero didicimus tentari alicubi ut quoddam musicae genus resumatur, sacrorum officiorum perfunctioni haud omnino congruens, praesertim ob immoderatiorem instrumentorum usum, Nos quidem hic profitemur cantum cum symphonia coniunctum nullo modo ab Ecclesia tamquam perfectiorem musicae formam rebusque sacris aptiorem haberi; etenim magis quam instrumenta, vocem ipsam in sacris aedibus resonare decet: vocem nempe cleri, cantorum, populi. Neque est autem putandum incremento musicae artis Ecclesiam obsistere, quod instrumento cuilibet humanam vocem anteponat; siquidem nullum instrumentum, quamvis eximium atque perfectum, in exprimendis animi sensibus humanam vocem superare potest, tum maxime cum ipse animus ea utitur ut preces et laudes ad omnipotentem Deum extollat."
> (Divini cultus sanctitatem, VII)

Von den Instrumenten behandelt Pius XI. nur die Orgel, weil sie das eigentliche kirchliche Instrument und zur Begleitung des Gesanges und zur Erhebung der Herzen hervorragend geeignet ist: "Aber auch hier ist die Vermischung von Heiligem und Profanem zu vermeiden. Eine solche müßte durch die Schuld sowohl der Orgelbauer als auch gewisser Orgelspieler, die den Überschwänglichkeiten der modernsten Musik zugetan sind, nur das eine bewirken, daß dieses herrliche Instrument seinem Zweck, zu dem es bestimmt ist, entfremdet würde. Auch Wir wünschen zwar, daß die Orgel, soweit es den Normen der Liturgie entspricht, in jeder Hinsicht stets Verbesserungen erfahre. Aber Wir können nicht umhin, Klage zu erheben. Wie einst durch andere Musikformen, welche die Kirche mit Recht verboten hat, so versucht man heute mit den modernsten Formen, dem weltlichen Geist in die Kirche Eingang zu verschaffen. Sollte es dazu kommen, daß diese Formen weiter um sich greifen, dann müßte sie die Kirche unbedingt verurteilen. In den Kirchen soll die Orgel nur solche Harmonien erklingen lassen, welche die Majestät des Ortes zum Ausdruck bringen und uns die Weihe der heiligen Handlungen empfinden lassen. Auf diese Weise wird die Kunst sowohl der Orgelbauer als auch der Organisten wieder zu einer wirksamen Stütze der heiligen Liturgie werden.

At vero in hoc etiam illa vitanda est sacri et profani permixtio, quae causa cum fabrorum qui organa conficiunt, tum modulatorum quorundam qui novissimae musicae portentis indulgent, huc demum evaderet ut de ipso ad quem destinatur fine mirificum hoc instrumentum deflecteret. Equidem ad liturgiae normas Nosmet ipsi optamus ut quaecumque ad organum spectant nova semper incrementa capiant; sed temperare Nobis non possumus quin conqueramur quod, uti olim aliis musicae formis quas merito Ecclesia prohibuit, ita hodie novissimis sane formis tentetur ut in templum profani spiritus invehantur; quas quidem formas, si gliscere inciperent, facere non posset Ecclesia quin omnino damnaret. Personent in templis ii tantum organi concentus qui maiestatem loci referant ac rituum sanctitudinem redoleant; hoc enim pacto ars tum fabrorum in construendis organis, tum musicorum in eisdem adhibendis, revirescet ad liturgiae sacrae efficax adiumentum."
(Divini cultus sanctitatem, VIII)

Bei Ursprung führt diese Stellungnahme Pius' XI., die sich gegen den romantischen Orgelbau und die romantische Orgelmusik richtet und in der die kirchliche Hierarchie ihren Beitrag zur Orgelbewegung geleistet hat, zu einer Überschriftung des Abschnittes als "Unterscheidung von Kult- und Konzertorgel."(88)

Die Beteiligung des Volkes am Gregorianischen Choral gemäß der in Motu proprio getroffenen Verfügung wird in den beiden folgenden Abschnitten erörtert und die Unterweisung der Gläubigen in Liturgie und Kirchenmusik in einer ihrer Funktion angemessenen Weise gefordert (IX). Zu dieser wichtigen Erziehungsarbeit werden alle verantwortlichen kirchlichen Kreise aufgerufen: der Welt- und Ordensklerus sowie die verschiedenen religiösen Vereinigungen (X). Die Durchführung der Richtlinien empfiehlt Pius XI. im letzten Kapitel durch den Hinweis auf die gründliche Ausbildung von Lehrkräften für die Hoch- und Fachschulen der Kirchenmusik und würdigt die Verdienste der unter Papst Pius X. 1910 in Rom gegründeten Päpstlichen Hochschule für Katholische Kirchenmusik.

Die in "Divini cultus sanctitatem" getroffenen Verfügungen lassen die Absicht Pius' XI. erkennen, die von seinem Vorgänger Pius X. in Motu proprio entwickelten Prinzipien auf breitester Ebene zur Verwirklichung zu führen. Die Gesetzeskraft der Konstitution verpflichtet alle in der Liturgie und Kirchenmusik amtierenden Personen zu einer gewissenhaften Befolgung der Verordnungen. So darf dieser päpstliche Erlaß als eine wertvolle und notwendige Bereicherung zum Motu proprio betrachtet werden.

d) Die Enzyklika über die Heilige Liturgie "Mediator Dei" von Papst Pius XII. (1947)

Die Neuordnung des liturgischen Lebens durch Papst Pius XII. findet in der Enzyklika "Mediator Dei" eine verbindliche Darlegung. Das Rundschreiben, datiert vom 20. November 1947, veröffentlicht in den Acta Apostolicae Sedis, Band XXXIX, enthält umfassende Ausführungen über das Wesen und die Formen der christlichen Gottesverehrung.

Obgleich die Probleme der christlichen Sakralkunst und die speziellen Fragen der liturgischen Musik in diesem Erlaß nur in kurzen Bemerkungen erläutert werden, bildet er eine wichtige Grundlage für die Enzyklika Pius' XII. über die Kirchenmusik. Die Liturgie, die in den kirchenmusikalischen Vorschriften Pius' X. und Pius' XI. lediglich Ausgangspunkt und Endziel der Bestimmungen ist, steht nun im Mittelpunkt der Abhandlung.

Pius XII. knüpft einleitend an die jüngsten wissenschaftlichen Erkenntnisse der Liturgieforschung und der daraus erwachsenen Liturgischen Bewegung an und sucht sie den Erfordernissen der praktischen Seelsorge anzugleichen. Damit ist die pastorale Sinngebung der Enzyklika gekennzeichnet.

In vier großen Teilen werden Natur, Ursprung und Entfaltung der Liturgie (nn.13-64); der Eucharistische Kult (nn.65-135); Breviergebet und Kirchenjahr (nn.136-169) und pastorale Weisungen (nn.170-202) erörtert, denen ein Schlußwort angeschlossen ist (nn.203-208), das den Klerus auf die dargelegten Prinzipien verpflichtet.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung kann sich eine inhaltliche Darstellung des päpstlichen Dokumentes auf die für die Kirchenmusik bedeutsamen Gesichtspunkte beschränken(89).

Im ersten Kapitel unterscheidet Pius XII. zwischen göttlichen und menschlichen Elementen in der Liturgie. Er beschreibt ihre Eigenart folgendermaßen: "Die heilige Liturgie enthält nämlich menschliche und göttliche Bestandteile; die letzteren lassen, da sie vom göttlichen Erlöser festgesetzt sind, natürlich in keiner Weise Änderungen durch Menschenhand zu; die ersteren dagegen können den Forderungen der Zeiten, Verhältnisse und Seelen entsprechend mannigfache Umgestaltungen erfahren, so wie sie die kirchliche Hierarchie unter dem Beistand des Heiligen Geistes für recht findet.

> Sacra enim Liturgia ut humanis, ita divinis constat elementis; haec autem, ut patet, cum a Divino Redemptore constituta fuerint, nullo modo ab hominibus mutari possunt; illa vero, prout temporum, rerum animorumque necessitates postulant, varias commutationes habere possunt, quas Ecclesiastica Hierarchia, S. Spiritus auxilio innixa, comprobaverit."
> (Mediator Dei, n. 49)

Die Entwicklung von "humanis elementis" wird auf vier Gründe zurückgeführt: auf den dogmatischen Fortschritt, d.h. die klarere Formulierung der Glaubenslehre; auf Änderungen der Kirchenordnung, z. Bsp. der sakramentalen Praxis; auf die zunehmende Berücksichtigung der Volksfrömmigkeit in der Verbindung mit neuen Andachtsformen; und auf die Entfaltung der Künste (nn. 51-55). In bezug auf diese heißt es: "Natürlich machte auch die fortschreitende Vervollkommnung der schönen Künste, der Baukunst, Malerei und Musik besonders, sich stark geltend für die Festlegung und Anpassung von äußeren liturgischen Formen.

> Ac facile intellectu est optimarum artium progrediens incrementum, architecturae, picturae ac musices potissimum, ad externa sacrae Liturgiae elementa decernenda varieque conformanda haud parum valuisse."
> (Mediator Dei, n. 55)

Die Überwachung aller veränderlichen Bestandteile der Liturgie obliegt der Ritenkongregation (n. 56).

Mit dieser Einordnung der Sakralkünste in die Liturgie und der genauen Bestimmung ihrer Stellung innerhalb des christlichen Kultes verbindet sich eine Anerkennung der verschiedenen stilistischen Ausdrucksmöglichkeiten in der Kunst, ohne daß auf ihre liturgische Zweckbestimmung und ihre Anpassung an die einzelnen Kulthandlungen näher eingegangen wird.

Im zweiten Teil wird die Kirchenmusik in ihrer Funktion bei der aktiven Teilnahme der Gläubigen am Meßgeschehen behandelt, die allerdings die vollkommene innere Anteilnahme des Menschen voraussetzt und in ihren äußeren Formen nicht überbewertet werden darf. Unter Berücksichtigung dieser Vorbedingung kann die Beteiligung der Gemeinde an der liturgischen Handlung "auf mehrfache Weise geschehen, indem nämlich das ganze Volk nach den liturgischen Regeln auf die Worte des Priesters in gehöriger Weise antwortet, oder auch den verschiedenen Teilen des Opfers entsprechende Lieder singt, oder beides verbindet, oder schließlich, indem es im feierlichen Hochamt auf die Gebete des Dieners Jesu Christi antwortet und zugleich die liturgischen Gesänge singt.

> Id quidem non una ratione contingere potest; cum nimirum universus populus, ex sacrorum rituum normis, vel sacerdotis verbis recto servato ordine respondet, vel cantus edit, qui vum variis Sacrificii partibus congruant, vel utrumque facit, vel denique cum in Sacris sollemnibus alternas Iesu Christi administri precibus dat voces unaque simul liturgica cantica concinit."
> (Mediator Dei, n. 104)

Die Stellungnahme zur Kirchenmusik im dritten Teil von "Mediator Dei" beschränkt sich auf die religiöse Grundhaltung beim Offiziumsgesang. Sie enthält den traditionellen Grundsatz der katholischen Musikanschauung, daß die liturgische Musik und ihre Vortragsweise vorbereitend und unterstützend auf das Gebet und die Gottesbegegnung des Menschen einwirken sollen: "Und wenn die Stimme des Betenden die Lieder wie-

dergibt, die unter dem Hauch des Heiligen Geistes geschrieben sind, Gottes Vollkommenheit in ihrer ganzen Weite künden und preisen, dann muß auch bei uns dieses Wort begleitet sein von innerem Mitgehen der Seele, so daß wir diese nämlichen Gesinnungen uns zu eigen machen, mit ihnen uns zum Himmel erheben, mit ihnen die heiligste Dreifaltigkeit anbeten, mit ihnen ihr gebührend Lob und Dank sagen. ...Es handelt sich also nicht nur um ein Aufsagen, nicht nur um ein Singen, das, mag es auch allen Anforderungen der Kunst und des religiösen Brauchtums noch so vollkommen entsprechen, nur eine Sache des Hörens bliebe, es handelt sich vielmehr darum, daß wir mit Herz und Sinn uns zu Gott erheben, um Ihm uns selbst und all unser Tun aus der Vereinigung mit Jesus Christus heraus vollkommen hinzugeben.

> Ac quandoquidem orantis vox ea repetit carmina, quae Spiritus Sancti afflatu conscripta sunt, quaeque perfectissimam Dei amplitudinem declarant atque efferunt, necesse quoque est ut hanc vocem internus nostri spiritus motus ita comitetur, ut eosdem sensus illos efficiamus nostros, quibus ad caelum erigamur, quibus sanctam adoremus Trinitatem, et quibus laudes ac grates eidem tribuamus debitas. ... Non igitur de recitatione tantum agitur, vel de cantu, qui, quamvis ex musicae artis sacrorumque rituum normis sit perfectissimus, aures tamen solummodo attingat, sed potissimum de ascensu mentis animique nostri ad Deum, ut eidem nosmet ipsos, omnesque actiones nostras, Iesu Christo coniuncti, penitus addicamus."
> (Mediator Dei, n. 143)

Während der Klerus und die Ordensleute zum Offizium verpflichtet sind, steht es dem christlichen Laien frei, sich am Stundengebet der Kirche zu beteiligen. Pius XII. beschränkt sich daher auf die Empfehlung, die lebendige Anteilnahme des Volkes am Meßgeschehen im Zusammenhang mit der Sonntagsheiligung auch auf die Vesper und Komplet zu erweitern (n.148).

Die pastoralen Weisungen enthalten unter dem Gesichtspunkt der Pflege der Liturgie die bedeutsamsten Ausführungen über die Sakralkünste (nn.184-194). Pius XII., dessen vordringliches Anliegen die tiefere Erkenntnis der Liturgie durch die Gläubigen ist (n.184), betrachtet die gewissenhafte Befolgung aller diesbezüglichen Anordnungen seiner Vorgänger als Voraussetzung für eine erfolgreiche Durchführung der liturgischen Erneuerung, wobei er die Grundforderung Pius' X. nach Heiligkeit, Güte der Form und Allgemeinheit der Kirchenmusik auf die Gesamtgestaltung des Sakralbereiches ausdehnt (n.186).

Nach Bemerkungen über die würdige Ausstattung des Kirchenraumes (n.187) wendet sich der Papst der Kirchenmusik zu, von deren Gattungen er den Gregorianischen Choral, die zeitgenössische Musik und den Religiösen Volksgesang behandelt (nn.189-192).

Die Richtlinien über den Gregorianischen Choral stützen sich auf die kirchenmusikalischen Erlasse Pius' X. und Pius' XI. (n.189) und rufen zu einer verstärkten Pflege der liturgischen Gesänge auf, vor allem in den dem Volk zukommenden Teilen (n. 190).

Die Beurteilung der modernen Sakralkunst ist im Vergleich mit früheren päpstlichen Dokumenten auffallend positiv und weist antikisierende und ästhetisierende Tendenzen in der Liturgischen Bewegung entschieden zurück (90). Fellerer erklärt diesen päpstlichen Standpunkt mit folgenden Worten: "Der von extremen Kreisen, besonders der Jugend, geforderten Alleingültigkeit des Choralgottesdienstes und Volksgesanges, die den liturgischen Sinn der Mehrstimmigkeit und der künstlerischen Arbeit des Kirchenchores ablehnt, ist durch die päpstlichen Bestimmungen über die Kirchenmusik, zuletzt durch die Liturgie-Enzyklika 1947 die Weite katholischer Liturgie- und Kunstauffassung entgegengestellt." (91)

So erfährt insbesondere die zeitgenössische Musik in "Mediator Dei" eine eingehende Würdigung, in der allerdings die Berücksichtigung der für die Sakralkunst gültigen Prinzipien vorausgesetzt ist: "Man darf aber nicht meinen, daß die Musik unserer Tage und der moderne Gesang vom katholischen Gottesdienst gänzlich auszuschalten sei. Im Gegenteil! Finden sich darin keine Anklänge an Profanes, enthalten sie nichts, was der Heiligkeit des Gotteshauses und der liturgischen Handlung unwürdig wäre und entspringen sie nicht eitlem Streben nach Gesuchtem und Ungewohntem, so müssen ihnen unsere Kirchen ohne weiteres Zutritt gewähren; denn nicht gering kann alsdann ihr Beitrag sein zur Verschönerung der heiligen Handlung, zur Erhebung des Geistes zu Höherem und gleichzeitig zur Erweckung wahrer Andacht des Herzens.

> Haud tamen asseverari potest hodiernae musices modos atque concentus ex catholicae religionis cultu omnino removendos esse. Quin immo, si nihil iidem habeant, quod profanum sapiat, vel loci ac liturgicae actionis sanctitatem dedeceat, neque ex inani quodam studio miri atque insoliti oriantur, tum oportet profecto eis templa nostra pateant, cum ad sacrorum rituum splendorem mentesque ad altiora elevandas simulque ad veram animi refovendam pietatem haud parum conferre queant."
> (Mediator Dei, n. 191)

Anschließend werden erstmalig die Religiösen Volksgesänge in den verschiedenen Landessprachen der sorgsamen Pflege der Bischöfe empfohlen (n.192). Diese Neuerung in der kirchenmusikalischen und liturgischen Gesetzgebung entspringt ebenfalls dem Bestreben nach einer würdigen und sinnvollen Beteiligung der Gläubigen am liturgischen Geschehen unter besonderer Berücksichtigung regionaler Traditionen der Volksfrömmigkeit.

Den speziellen Richtlinien über die Kirchenmusik folgen allgemeinere über die anderen Sakralkünste, in denen gleichfalls auf die Notwendigkeit einer Übereinstimmung der künstlerischen Gestaltung mit der Gesetzmäßigkeit der Liturgie hingewiesen wird (nn.193-194). Gemäß der Anerkennung der modernen Musik in n.191 enthalten sie eine positive Beurteilung der modernen bildenden Künste, soweit sie den Anliegen der christlichen Gemeinschaft entsprechen und extreme Ausdrucksformen (bloße Nachahmung der Natur und überspitzten Symbolismus) vermeiden (n.193)(92). Pius XII. beschließt diese Ausführungen mit einem

eindringlichen Wunsch an die Künstler: "Könnten und möchten sie doch aus den göttlichen Quellen der Religion ihre Motive schöpfen, die passender und würdiger den Anliegen des Kultes entsprechen. Dann werden in der Tat die menschlichen Künste, die gleichsam ein Geschenk vom Himmel sind, beglückend in geklärtem Licht erstrahlen, die Kultur in höchstem Maße fördern und zur Ehre Gottes wie zum Heil der Seelen ihren Beitrag leisten.

> ...queant ipsi ac velint ex divina religione modos rationesque haurire, quae aptius ac dignius cultus necessitatibus respondeant; ita enim feliciter eveniet, ut humanae artes, quasi e caelo datae, serena luce splendeant, ad civilem hominum cultum summopere pertineant, et ad Dei gloriam conferant animorumque salutem."
> (Mediator Dei, n.194)

Die Stellungnahme Pius' XII. zur Kirchenmusik in "Mediator Dei" unterliegt übergeordneten Gesichtspunkten. Sie erwächst aus einer umfassenden Einsicht in die Wesensart der Liturgie und einem tiefen Verständnis für die Gegenwartskunst im allgemeinen. Die Anpassung des modernen künstlerischen Schaffens an die Erfordernisse des Kultes und der Seelsorge erfolgt nach kirchlicher Ansicht primär durch die Vermeidung des Extremen, d.h. - positiv ausgedrückt - durch eine organisch gewachsene künstlerische Gestaltung, die sich an den christlichen Glaubenswahrheiten entzündet hat und der Gesetzmäßigkeit der Liturgie Rechnung trägt. Damit verbindet sich die weitere Aufgabe, stellvertretend für die Gemeinde deren Glauben und christliche Gesinnung zum Ausdruck zu bringen.

Unter den vorbereitenden Ereignissen für eine Neuregelung der Kirchenmusik durch Papst Pius XII., die im Hinblick auf die Auswirkungen von "Mediator Dei" dringend notwendig geworden war, vor allem durch den sich seit dem Motu proprio vollzogenen musikalischen Stilwandel, sind in erster Linie die beiden Internationalen Kirchenmusikkongresse (Rom 1950 und Wien 1954) zu nennen. Im Anschluß an die Beratungen der einzelnen Sektionen wurden dem Heiligen Stuhl eine Anzahl von Vota vorgelegt, die einen umfassenden Einblick in die kirchenmusikalischen Probleme der Gegenwart vermitteln und die Regelung der betreffenden Fragen durch die kirchliche Behörde erbitten(93). Ihre Bedeutung für die Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" wird von Pius XII. in der Einleitung seines Rundschreibens mit folgenden Worten hervorgehoben: "Gleichzeitig wünschten Wir auch den Anträgen Rechnung zu tragen, die nicht wenige von Euch, ehrwürdige Brüder, in klugem Ermessen vorgelegt, die auch ausgezeichnete Tonkünstler und hervorragende Fachleute der Kirchenmusik auf musikalischen Kongressen gefaßt und die schließlich die Erfahrung der Seelsorge und das fortschreitende Studium dieser Kunst und ihrer Theorie nahegelegt haben.

> Simul etiam votis illis respondere optavimus quae non pauci ex Vobis, Venerabiles Fratres, pro sua quisque prudentia proposuerunt, quaeque etiam liberalis huius disciplinae eximii artifices et praeclari musicae sacrae cultores in id genus Congressibus habitis conceperunt, et quae denique vel pastoralis vitae experientia vel progredientia huius artis ac doctrinae studia opportune suaserunt."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 1)

e) Die Enzyklika Papst Pius' XII. über die Kirchenmusik "Musicae sacrae disciplina" (1955)

Die Enzyklika Papst Pius' XII. über die Kirchenmusik "Musicae sacrae disciplina" datiert vom 25. Dezember 1955 und ist in den Acta Apostolicae Sedis Annus XXXXVIII, Series II, vol. XXIII, pag. 5-25 am 28. Januar 1956 veröffentlicht worden. Ihre Besonderheit kann durch drei Merkmale gekennzeichnet werden: durch die äußere Form der Veröffentlichung, die Universalität der Gesetzeskraft und die Einzigartigkeit der Thematik(94).

Eine Enzyklika ist ein kirchliches Dokument mit Lehrcharakter und gilt als die autoritativste Form einer päpstlichen Verlautbarung. (vgl. Anmerkung 14) Damit tritt die Bedeutung zutage, die Pius XII. diesem Themenkreis beimißt. Die beiden anderen Merkmale, die Universalität, die dadurch zum Ausdruck kommt, daß sich der Papst an den gesamten Erdkreis wendet, und die Ungewöhnlichkeit seiner Thematik, die zwar in bezug auf die speziellen Fragen der kirchenmusikalischen Praxis an die kirchenmusikalischen Erlasse Pius' X. und Pius' XI. anknüpft, sie aber durch grundlegende Überlegungen in einem bisher ungekannten Maße erweitert, unterscheiden "Musicae sacrae disciplina" aber auch von der Enzyklika Papst Benedikts XIV. "Annus qui", da diese nur an die Bischöfe des Kirchenstaates gerichtet ist und die grundsätzlichen Probleme zugunsten von Zeitfragen zurücktreten.

Pius XII. eröffnet sein Schreiben mit einer kurzen Einleitung (n.1), die Aufschluß über den Ursprung der Abhandlung gibt. Die folgenden vier Kapitel, die durch römische Ziffern gekennzeichnet sind, enthalten einen geschichtlichen Überblick über die kirchenmusikalische Entwicklung des Abendlandes und die kirchlichen Bestimmungen seit dem Tridentinum (I, nn.2-7), behandeln Wesen (II, nn.8-18) und Eigenschaften der Kirchenmusik (III, nn.19-35) sowie die Hilfsmittel zu ihrer Pflege (IV, nn.36-41). Der Papst schließt mit Empfehlungen zur gewissenhaften Befolgung der päpstlichen Richtlinien (nn.42-43).

Die Ausführungen über Wesen und Eigenschaften der Kirchenmusik bilden das Kernstück von "Musicae sacrae disciplina". Kapitel II wird daher von Romita unter der Überschrift "Der belebende Geist und der führende Leitgedanke der Enzyklika" kommentiert, denn in ihm entfaltet sich eine spezifisch katholische Auffassung von Kunst und Kirchenmusik. Sie geht aus einer eingehenden Stellungnahme gegen bestimmte Richtungen der allgemeinen Ästhetik hervor, die die Abhängigkeit der Kunst von außerkünstlerischen Prinzipien leugnen und sich gegen die mit ihnen verbundenen Konsequenzen wehren (nn.8-9). Pius XII. erläutert zunächst die Notwendigkeit einer Anerkennung außerkünstlerischer Bindungen für die christliche Sakralkunst und leitet sie aus ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung ab. Sie ergibt sich weiter aus einer Einordnung der künstlerischen Betätigung des Menschen in den Bereich des allgemeinen menschlichen Handelns und in die christliche Schöpfungsordnung. Diese neuartige Ausgangsposition in der Behandlung kirchenmusikalischer Probleme dient dazu, die Unterordnung der Kunst unter die Gesetze der Natur einschließlich des Menschen nachzuweisen, deren Wesensart nach den Grundsätzen der katholischen Dogmatik darin

besteht, sowohl in ihrer Geschöpflichkeit (die Schöpfung verstanden als Gabe Gottes) als auch in ihrer Endbezogenheit (die Schöpfung verstanden als Lob Gottes) auf Gott als Ursprung und Ziel alles Seienden hingeordnet zu sein und in ihrem geschöpflichen Dasein bewußt (Mensch) oder unbewußt (die unbeseelte Natur) am allgemeinen Kultzweck der Schöpfung teilzuhaben.

Pius XII. geht zur Verdeutlichung des kirchlichen Standpunktes von einer Untersuchung des Sinnes von Kunst aus (n.10), um nach einer Charakterisierung der kirchlichen Kunst, die durch die gläubige Haltung des sie hervorbringenden Künstlers konstituiert wird (nn.11-12), auf die Sonderstellung der Kirchenmusik in der Liturgie hinzuweisen und aus ihr die größere Verpflichtung dieser Kunst gegenüber den zuvor dargelegten Prinzipien abzuleiten (n.13). Anschließend umreißt der Papst das Aufgabengebiet der liturgischen Musik (nn.14-15) und grenzt es gegen deren Randgebiete, die Religiöse Musik (n.16) und den Religiösen Volksgesang (n.17), ab. Das Kapitel schließt mit einem Hinweis auf das Apostolat, das die Kirchenmusiker zu leisten vermögen, wobei alle in der Kirchenmusik tätigen Stände aufgezählt werden: Komponisten, Dirigenten, Sänger und Instrumentalisten (n.18).

Aus der Grundhaltung dieses Kapitels, das als das bedeutsamste der Enzyklika angesehen werden darf, bestimmt sich der Charakter der päpstlichen Ausführungen im ganzen. Es bildet daher auch den Schlüssel zum Verständnis des nachfolgenden dritten Kapitels, das seinen Ausgang von Motu proprio nimmt, in dem die Eigenschaften der Liturgie entwickelt und ihre Entsprechung in der Kirchenmusik gefordert wurden. Im Hinblick auf die Anwendung der kategorialen Bezeichnungen Heiligkeit, Güte der Form und Allgemeinheit macht sich jedoch ein bemerkenswerter Unterschied zwischen dem Motu proprio und der Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" geltend, der sich aus der verschiedenen Ausgangsposition ergibt, die die beiden Päpste in ihren Schreiben beziehen. Während bei Pius X. der "objektive" Wert der Eigenschaften der Liturgie dominiert - d.h., daß der sakrale Wert eines Kunstwerkes in erster Linie durch die Besonderheit der künstlerischen Formung im Sakralbereich bestimmt wird -, macht Pius XII. den Sakralwert des Kunstwerkes und seine liturgische Qualifikation von der Gläubigkeit des Künstlers, seiner künstlerischen Befähigung und der aus beiden hervorgehenden sakralen Inspiration abhängig, also "subjektiv" wirksam (nn.11-12) und rückt damit die Voraussetzungen für eine Verwirklichung der von Pius X. geforderten Werte in der Komposition in den Vordergrund(95). Unter diesem besonderen Aspekt werden in den folgenden Abschnitten die einzelnen Arten der Kirchenmusik behandelt und über den Grad ihrer liturgischen Eignung entschieden: der Gregorianische Choral und die Unterweisung des Volkes in diesem Gesang (nn.21-23, 25) sowie die polyphone Mehrstimmigkeit des 16. Jahrhunderts und der Gegenwart (n.27). Neu gegenüber früheren Verordnungen ist die Würdigung, die Pius XII. im Zusammenhang mit dem Kultgesang der römischen Liturgie den liturgischen Gesängen der nichtrömischen Riten zuteil werden läßt (n.26) sowie die Einbeziehung der Missionsgebiete in die kirchenmusikalische Gesetzgebung, wodurch eine zunehmende Erschließung außereuropäischer Musikkulturen für die christlich-religiösen Volksgesänge in der Landessprache angebahnt wird (nn.34-35).

Die Empfehlungen zur Pflege der kirchenmusikalischen Tradition verbinden sich in diesem Teil der Enzyklika mit einer positiven Wertung der zeitgenössischen Kirchenmusik und geben dadurch den mannigfachen Bestrebungen nach einer zeitgemäßen liturgischen Musik den notwendigen Rückhalt. Dieser päpstliche Standpunkt ergibt sich aus einer Bekräftigung und Weiterführung der entsprechenden Textstellen im Motu proprio und der Enzyklika "Mediator Dei", auf die in diesem Zusammenhang verwiesen wird (nn. 28-30).

Auch die Behandlung der Instrumente, dieses überaus problematische Teilgebiet der Kirchenmusik, das in der Geschichte der kirchenmusikalischen Gesetzgebung unter völlig verschiedenartigen, teilweise sogar entgegengesetzten Gesichtspunkten erläutert worden ist, erfolgt nach den der Enzyklika zugrundeliegenden Prinzipien: "Diese Regeln sind auch auf die Verwendung der Orgel und der anderen Musikinstrumente zu übertragen.

> Hae quidem normae transferendae sunt etiam ad usum organi ceterorumque musicorum instrumentorum."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 29)

Mit diesem Grundsatz verbindet sich eine Zulassung aller Instrumente zu den liturgischen Handlungen, die dem Zweck der liturgischen Musik angepaßt werden können. Die einschränkenden Bestimmungen Pius' X. und Pius' XI. sind damit, unter besonderer Erwähnung der Streichinstrumente, über deren liturgische Eignung weithin Unstimmigkeit herrschte, aufgehoben (n. 30). Mit einem Zitat aus "Mediator Dei" wird der Standpunkt bekräftigt, daß nicht nur die Verwendung einer bestimmten Klangfarbe, sondern in gleicher Weise auch die Art ihrer Handhabung durch den Komponisten und Interpreten über die liturgische Eignung eines Instrumentes entscheidet. Eine prinzipielle Frage der Kirchenmusik, die seit jeher Gegenstand von heftigen Meinungsverschiedenheiten war, ist damit endgültig geklärt. Eine Erläuterung dieser Bestimmung findet sich in der Instructio der Ritenkongregation unter nn. 60-73. (vgl. S. 71 und S. 85 f.)

Der Religiöse Volksgesang erfährt nach seiner Eingliederung in die Gattungen der Kirchenmusik, die in "Mediator Dei" vorgenommen wurde, eine umfassende Behandlung. Er soll nicht nur in den bereits christlichen Ländern, sondern vorwiegend auch in den Missionsgebieten gepflegt werden, und zwar in dreifacher Weise: als geistliches Volkslied bei außergottesdienstlichen Anlässen, als Andachtslied bei den frommen Übungen und, in sinnvoller Anpassung an den Charakter der Meßfeier und ihrer einzelnen Teile, als Kultlied (nn. 31, 24, 34).

Die Einführung einer zweiten neuen Gattung in die Kirchenmusik, die "Religiöse Musik" (n. 16), ist gleichfalls von außerordentlicher Bedeutung. Sie ergibt sich notwendig aus der Neuwertung der liturgischen Funktion der Kirchenmusik und der kirchenmusikalischen Tradition. Mit dieser Rückbesinnung auf die ursprüngliche und eigentliche Bestimmung der liturgischen Musik verbindet sich die Einsicht, daß nicht alle Kompositionen geistlichen Inhaltes oder religiösen Charakters als liturgisch geeignet bezeichnet und zu den liturgischen Handlungen zugelassen werden können (96).

In dem Bemühen um ein neues Ordnungsprinzip und um einen angemessenen Wirkungskreis für die kirchenmusikalischen Kompositionen, die wegen ihrer Anlage, ihres Umfanges oder ihrer Ausdrucksformen der Liturgie nicht entsprechen, kommt Pius XII. zum Begriff der religiösen, im Unterschied zur liturgischen, Musik. Damit werden die betreffenden Werke primär dem außerkirchlichen Konzertleben zugeordnet, womit allerdings eine Aufführung in kirchlichen Räumen, außer bei liturgischen Handlungen, nicht ausgeschlossen ist. (Instructio, n. 55)

Mit dieser äußerlich negativen Abgrenzung der beiden Arten der Kirchenmusik wird aber auch eine positive Absicht verfolgt. Die pastorale Zweckbestimmung der liturgischen Musik, die Heiligung und Auferbauung der Menschen, soll durch die Religiöse Musik über den kirchlichen Bereich hinaus in das gesamte kulturelle Leben hineingetragen werden, damit den nicht-christlichen oder gar a-religiösen Kräften in der Kunst der Gegenwart entgegengewirkt wird. Das Apostolat der Sakralkunst umfaßt dementsprechend nicht mehr nur den Gläubigen in der christlichen Gemeinschaft einer Gemeinde, sondern vor allem den der Kirche und dem christlichen Denken fernstehenden modernen Menschen.

Im viel umstrittenen Problem des Verhältnisses von Kult- und Volkssprache kommt Pius XII. zu einer zwischen den extremen Richtungen vermittelnden Synthese. Er hält fest an der lateinischen Kultsprache als Zeichen der Universalität der Ecclesia, gestattet aber auch entgegengesetzte regionale Gewohnheiten, die allerdings nicht weiter ausgedehnt werden sollen (nn. 22-23). Die Pflege des Gregorianischen Chorales steht jedoch trotz dieser Konzessionen weiter im Mittelpunkt der päpstlichen Mahnungen (nn. 25, 35).

Im letzten Teil der päpstlichen Verlautbarung werden die zur Durchführung der entwickelten Grundsätze geeigneten Institutionen besprochen (nn. 36-41).

In bezug auf das Chorwesen beweist Pius XII. eine ungewohnte Toleranz durch die Zulassung von gemischten Chören zu den liturgischen Gesängen, wenn die Einrichtung einer Schola cantorum nicht möglich ist (n. 37). Diese Verfügung, die in der Instructio auch auf Mädchen- und Frauenchöre erweitert wird (vgl. S. 72), erfolgt im Hinblick auf die Gefährdung der kirchenmusikalischen Tradition, die sich mit den bisherigen Vorschriften über das Verbot von Frauenstimmen bei den liturgischen Gesängen verband und in der Praxis vielfach ein Hinwegsetzen über die betreffenden kirchlichen Bestimmungen zur Folge hatte.

Anschließend wird die Unterweisung der Theologiestudenten in allen Fächern der Kirchenmusik sowie, bei außergewöhnlicher Begabung, ihre Ausbildung als Kirchenmusiker empfohlen (nn. 38-39). Pius XII. greift damit ein altes Problem der kirchenmusikalischen Gesetzgebung auf, das seit jeher im Mittelpunkt der päpstlichen Erlasse über die Kirchenmusik steht und die Ursache vieler Mißstände in der liturgisch-musikalischen Praxis ist.

Die musikalischen Unterrichtsfächer in den Priesterseminarien werden erweitert und unter dem Begriff "Theorie und Praxis der Kirchenmusik" zusammengefaßt (n. 38). Den Bischöfen wird nahegelegt, sich durch ei-

nen eigens hierzu ernannten Vertreter des Diözesanrates für Christliche Kunst über den Stand der Kirchenmusik in ihrem Bistum unterrichten zu lassen und dementsprechende Anweisungen zu treffen (n.40). Schließlich werden auch die religiösen Vereine zur Pflege der Kirchenmusik um eine wirksame Unterstützung der päpstlichen Richtlinien ersucht (n.41).

Eine zusammenfassende Betrachtung der in "Musicae sacrae disciplina" entwickelten Grundsätze läßt die Bedeutung dieses päpstlichen Rundschreibens in folgender Hinsicht erkennen:

1. Die liturgische Eignung der Kirchenmusik wird von Pius XII. zunächst in traditioneller Weise von der religiösen Grundhaltung des Musikers und dem sakralen Charakter der Komposition abhängig gemacht. Die päpstlichen Forderungen beziehen sich aber nicht nur, vor allem im Vergleich mit früheren Dokumenten, in besonderer Weise auf die Persönlichkeit des Kirchenmusikers sowie, in bezug auf das musikalische Kunstwerk, auf den Gregorianischen Choral, sondern weisen in einem allgemeinen Sinn auf die Abhängigkeit der Sakralkunst und des Künstlers vom religiösen und sittlichen Wertbereich hin. Diese Einsicht wird aus dem Verhältnis des Menschen und seiner Tätigkeit zur christlichen Schöpfungsordnung gewonnen und zum Maßstab des Sakralwertes im Kunstwerk erhoben.

2. Auf dieser Basis entfaltet sich die Anerkennung einer gesunden und natürlichen Entwicklung von Zeit- und Personalstil, die im Hinblick auf ihre liturgische Eignung aus den "subjektiven" Werten des Komponisten und des Interpreten (Heiligkeit und künstlerische Befähigung) erwachsen und ihrem Einfühlungsvermögen in die Gesetzmäßigkeit der christlichen Gottesverehrung anvertraut sind.

3. Pius XII. unterscheidet zwischen der Eigengesetzlichkeit der Kunst und dem Bereich ihrer ontologischen Voraussetzungen, der durch die kirchliche Autorität überwacht und gehütet wird. Die päpstlichen Vorschriften beabsichtigen also keinen Eingriff in den Bereich der künstlerischen Gestaltung, über die der Musiker zu entscheiden hat, sondern beziehen sich auf die religiöse Grundhaltung des Komponisten als Voraussetzung der künstlerischen Freiheit und als Quelle der sakralen Inspiration.

4. Die Auswirkung dieses Standpunktes ist am bedeutungsvollsten in bezug auf die zeitgenössische Kirchenmusik und das zukünftige künstlerische Schaffen im Sakralbereich. Ihre positive Beurteilung sowie die eingehende Behandlung der metaphysischen Vorbedingungen für das schöpferische Tun unterscheidet die Ausführungen in "Musicae sacrae disciplina" von der Mehrzahl der früheren kirchenmusikalischen Bestimmungen, die den jeweiligen Zeitstil primär unter dem negativen Aspekt der sich durch ihn in die Kirche eingeschlichenen Mißbräuche beurteilen. Die universale Haltung Pius' XII. entspringt aber nicht zuletzt, beispielsweise im Vergleich mit dem Motu proprio Pius' X. der in günstiger Weise veränderten musikalischen Situation der Gegenwart, die eine Diskussion der kirchenmusikalischen Frage auf neuer Ebene und unter neuen Gesichtspunkten ermöglicht. Mußte Pius X. den Anspruch der Kirchenmusik auf Heiligkeit und Würde verteidigen, so kann

Pius XII. auf der Grundlage dieser Eigenschaften, die er in einzigartiger Weise interpretiert, das zweite Merkmal der Kirchenmusik einsetzen: die Güte der Form, die künstlerische Qualität der Kirchenmusik(97). Aus diesem Grunde behandelt Pius XII. die sanctitas der Kirchenmusik und das Problem der religiösen Grundhaltung des Kirchenmusikers im Hinblick auf den Komponisten.

Nach Ansicht Romitas wird mit dem Bestreben Pius' XII., die Kirchenmusik wieder zu einem hohen künstlerischen Niveau zurückzuführen, eine neue Vertrauensbasis zwischen Kirche und Künstler geschaffen. Zugleich wird der Versuch unternommen, die entgegengesetzten Richtungen im kirchenmusikalischen Schaffen zu einer Annäherung zu bringen, deren eine sich auf die Forderung von Motu proprio nach Heiligkeit der Kirchenmusik stützt und vielfach dem Dilettantismus verhaftet ist, während sich die andere zwar durch künstlerische Qualität ihrer Werke auszeichnet, aber der liturgischen Zweckbestimmung der Kirchenmusik entfremdet gegenübersteht und ihr Wirkungsfeld in der Religiösen Musik sucht.

Die praktische Verwirklichung dieses Vermächtnisses des verstorbenen Papstes hängt nun sowohl von der Hinwendung der führenden katholischen Komponisten zur Liturgie als auch von der Aufgeschlossenheit der verantwortlichen kirchlichen Kreise für die moderne Kirchenmusik ab, deren Interesselosigkeit oder gar feindselige Haltung gegenüber den heutigen Ausdruckswerten der Musik die Flucht des Kirchenmusikers in die Religiöse Musik, die dem Komponisten keinerlei Einschränkungen und Verpflichtungen auferlegt, vielfach verschuldet hat und der Gottesverehrung die wertvollsten künstlerischen Kräfte zu entziehen droht.

Zu einer Annäherung der gegenseitigen Standpunkte gehört nach Romitas Kommentar nicht zuletzt auch die Regelung aller sozialen Fragen des Kirchenmusikerstandes, die sich aus der Problemstellung der Enzyklika ergeben.

f) Die "Instructio de Musica sacra et sacra Liturgia" der Ritenkongregation (1958)

Auf grund des engen Zusammenhanges der beiden Enzykliken Pius' XII. über die Liturgie und Kirchenmusik, "Mediator Dei" und "Musicae sacrae disciplina", sowie infolge der Notwendigkeit einer praktischen Erläuterung der päpstlichen Ausführungen legte die Ritenkongregation am 3. September 1958, dem Fest des Hl. Pius' X., eine beide Rundschreiben betreffende Instructio vor, die in den Acta Apostolicae Sedis 50, 1958, pag. 630-663 veröffentlicht ist(98).

Sie enthält drei Teile: allgemeine Begriffe (nn.1-10), allgemeine Vorschriften (nn.11-21) und besondere Vorschriften (nn.22-118).

Das erste Kapitel besteht aus einer Begriffsbestimmung der Liturgie und Kirchenmusik sowie ihrer einzelnen Formen. Nach einer der Enzyklika "Mediator Dei" entnommenen Definition der Liturgie, die die dort vorgenommene Unterscheidung von "actiones liturgicae" (liturgischen Handlungen) und "pia exercitia" (frommen Übungen), d.h. von Kultakten und Andachtsübungen, bestätigt (nn.1-2), werden die verschiedenen Arten der Meßfeier charakterisiert, die sich auf zwei Grundformen zurückführen lassen: die missa lecta (gelesene Messe) und die missa in cantu (Hochamt), die entweder als missa solemnis (Hochamt mit Assistenz) oder als missa cantata (Hochamt ohne Assistenz) gefeiert werden kann (n.3). In der Kirchenmusik werden insgesamt sechs Gattungen unterschieden (n.4). Der Gregorianische Choral und die Kirchliche Polyphonie gelten als die Hochform der liturgischen Musik (nn.5-6), während die Moderne Kirchenmusik und die Kirchliche Orgelmusik nur zu den liturgischen Handlungen zugelassen sind, wenn sie "den Geist echter Frömmigkeit atmen - pietate ac sensu religioso redoleat oportet" (n.7) und den Gesetzen der Kirchenmusik entsprechen (n.8). Der Religiöse Volksgesang, der ursprünglich zu den außerliturgischen Frömmigkeitsübungen gehört, kann bei sinnvoller Anpassung an die einzelnen Teile der Messe auch zu liturgischen Handlungen zugelassen werden, besonders, wenn mit diesem Brauch eine regionale Tradition verbunden ist oder andere pastorale Gründe die Verwendung von volkssprachlichen Kirchenliedern in der Liturgie nahelegen (n.9). Die Religiöse Musik ist dagegen wegen ihres "freien Charakters - indolemque magis liberam prae se ferat" von allen liturgischen Handlungen ausgeschlossen (n.10).

Diesen terminologischen Bestimmungen schließen sich im zweiten Kapitel allgemeine Vorschriften zur Regelung des praktischen Verhältnisses von Liturgie und Kirchenmusik an. Sie enthalten die Verfügung, daß alle Kulthandlungen gemäß den in den kirchlich approbierten liturgischen Büchern gegebenen Anweisungen zu vollziehen sind und daß die liturgischen Texte weder gekürzt noch in unverständlicher, ihren Sinnzusammenhang vernachlässigender Weise komponiert oder vorgetragen werden dürfen (n.21). Bei Mangel an entsprechenden Sängern oder aus anderen vernünftigen Gründen kann sich die Ausführung der liturgischen Gesänge auf die Rezitation beschränken (nn.12,21 c).

Während der Verlauf der liturgischen Handlung von den Rubriken abhängig ist, richtet sich die Form der Andachtsübungen nach örtlichen Gewohnheiten. Eine Vermischung von liturgischen und außerliturgischen

Akten der Gottesverehrung soll jedoch nach Möglichkeit vermieden werden (n.12). Die Anweisungen der Instructio über das Verhältnis von Kult- und Volkssprache schließen sich den Grundsätzen von "Musicae sacrae disciplina" an. Sie werden durch das Verbot der wörtlichen Übertragung liturgischer Texte in die Landessprache mit oder ohne Verwendung von gregorianischen Melodien präzisiert (nn.13-14). Nach einem Kommentar von Urbanus Bomm "Die Weisungen der Instructio über den Gregorianischen Choral"(99) handelt es sich in diesen Verordnungen um Schutzmaßnahmen zur Bewahrung der gregorianischen Tradition bzw. gegen extreme volksliturgische Bestrebungen, die dazu geführt haben, gregorianische Gesänge mit landessprachlichen Übersetzungen zu verwenden. Die in Einzelfällen erteilten Privilegien behalten jedoch ihre Gültigkeit (n.13 b).

Anschließend werden die einzelnen Arten der Kirchenmusik mit Ausnahme der Orgelmusik, die im Zusammenhang mit den Instrumenten behandelt wird, in ihrer liturgischen Eignung bestätigt und aufführungspraktische Fragen erörtert. Für den Gregorianischen Choral gelten die bisher üblichen Bestimmungen, nach denen der Priestergesang ausschließlich gregorianisch und ohne Begleitung eines Musikinstrumentes vorzutragen ist (n.16). Die Aufführung polyphoner und moderner Kirchenmusik wird davon abhängig gemacht, ob ein Chor vorhanden ist, der den technischen und künstlerischen Anforderungen dieser Kompositionen zu genügen vermag (nn.17-18). Der Religiöse Volksgesang und die Religiöse Musik unterliegen den einleitend getroffenen Bestimmungen, die durch Hinweise auf die Vorschriften des dritten Kapitels erweitert sind (nn.19-20).

Der letzte und ausführlichste Teil der Instructio enthält eine eingehende Darlegung aller praktischen Fragen der Kirchenmusik. Gemäß der Fülle des Stoffes sind die Anweisungen in sechs Abschnitte unterteilt, die jeweils durch allgemeine Grundsätze eingeleitet werden. Aus ihnen ergeben sich dann Ergänzungen und besondere Vorschriften.

Im Mittelpunkt des ersten Abschnittes (nn.22-47), der die Kirchenmusik der Messe und des Offiziums behandelt sowie Verfügungen über den Ritus des Sakramentalen Segens enthält, steht die von Pius XII. in "Mediator Dei" eindringlich empfohlene aktive Teilnahme der Gläubigen. Sie wird von der Ritenkongregation in ihren verschiedenen Gebets- und Gesangsformen geregelt und in dreifacher Weise abgestuft. Eine erste Form umgreift die Akklamationen, eine zweite außerdem die Meßordinarien und die dritte, die vornehmlich für die Seminarien und Ordensgemeinschaften gilt, die Propriumsteile (n.25). Diese liturgischen Texte werden in der missa in cantu gesungen, in der missa lecta hingegen gesprochen. Vorschriften über den Psalmengesang während des Introitus', des Offertoriums und der Communio sowie über das Schweigen von Orgel und Gesang während des Kanons und der Erteilung des Segens ergänzen diese Ausführungen (n.27). Die Sonderformen der Konventmesse und der "gleichgeschalteten" Messen können im vorliegenden Zusammenhang außer Betracht bleiben (nn.35-39). Die liturgisch-musikalische Ordnung des Offiziums und des Sakramentalen Segens schließt sich den in "Mediator Dei" gegebenen Weisungen an (nn.40-47).

Die Ausführungen über die einzelnen Gattungen der Kirchenmusik werden im zweiten Abschnitt weiter differenziert (nn. 48-55). In bezug auf die Klassische Polyphonie wird der Wunsch nach sorgfältiger Pflege dieser Kompositionen mit der Empfehlung verbunden, ältere, bisher unveröffentlichte Werke der Kirchenmusik in wissenschaftlichen und praktischen Ausgaben zu edieren (n. 49). Das gleiche gilt auch für das volkssprachliche Kirchenlied (n. 53). Anschließend werden alle Voraussetzungen geregelt, unter denen die Religiöse Musik in kirchlichen Räumen aufgeführt werden kann (n. 55). Die liturgischen Gesangbücher, die im folgenden Abschnitt aufgezählt werden, enthalten die für den Sänger verbindlichen Melodien der Editio Vaticana und dürfen nicht durch andere Choralausgaben ersetzt werden. Die bestehenden Ausnahmen behalten ihre Gültigkeit (nn. 56-59).

Die Verordnungen über das kirchliche Instrumentarium (nn. 60-92) unterscheiden drei allgemeine Gesichtspunkte, die als Vorbedingung für die liturgische Verwendung eines Instrumentes gelten:

a) die vollkommene technische Beherrschung durch den Spieler;

b) die liturgische Eignung des Instrumentes auf grund seiner Klangfarbe (natura) und Zweckbestimmung (origo) bzw. seiner Handhabung durch den Komponisten und Interpreten;

c) das persönliche Spiel des Künstlers (im Gegensatz zu automatischen Musikinstrumenten) (n. 60).

Unter diesen Gesichtspunkten werden die verschiedenen Klangfarben hinsichtlich ihrer liturgischen Verwendbarkeit geprüft. Die Pfeifenorgel gilt gegenüber dem Harmonium und dem Elektrophonikum, das nur als Interimslösung in kirchlichen Räumen aufgestellt werden darf (n. 64), als hervorragend geeignet, weil sie durch ihre Klangfarbe und die abendländische Tradition mit der christlichen Liturgie der lateinischen Kirche ursprünglich und wesenhaft verbunden ist (n. 61). Die übrigen Instrumente werden im Zusammenhang mit der Instrumentalmusik behandelt (nn. 68-69). Musikautomaten und technische Apparate (nn. 70-73) zur Übertragung von Musik dürfen im Gottesdienst nicht verwendet werden. Die anderen technischen Hilfsmittel (Lautsprecher, Projektionsapparate u. a.) können in diesem Zusammenhang außer Betracht bleiben (nn. 74-79). Diese Vorschriften zielen darauf, Wesen und Zweck der christlichen Gottesverehrung, in welcher der Mensch seine Gottesbeziehung in freiem Entschluß verwirklicht, zu bewahren und zu verhindern, daß die menschliche Persönlichkeit durch technische Faktoren ersetzt wird.

Im Hinblick auf die Kirchliche Orgel- und Instrumentalmusik wird in Erweiterung der allgemeinen Grundsätze die vollkommene Anpassung der Komposition an den Charakter der einzelnen Festzeiten und liturgischen Handlungen gefordert sowie eine sorgfältige Pflege der Instrumente, vor allem der Orgel, empfohlen (nn. 65, 66, 68 b). Der Abschnitt schließt mit Bestimmungen über die liturgischen Zeiten, in denen das Orgelspiel bzw. die Verwendung anderer Instrumente eingeschränkt oder nicht gestattet ist (nn. 80-85), und der Behandlung der Glocken (nn. 86-92).

Die liturgische Funktion der Priester, Kirchenmusiker und Gläubigen bildet den Themenkreis des fünften Abschnittes (nn. 93-103). Nach Darlegungen über die Möglichkeit einer Intensivierung der Teilnahme des Volkes durch einen Kommentator (n. 96) befassen sich diese Ausführungen mit den verschiedenen Personen im Dienste der Kirchenmusik: Komponisten, Organisten, Chorleiter, Dirigenten, Sänger und Instrumentalisten (nn. 97-98). An sie richten sich zwei Forderungen, die als Voraussetzungen für die vollkommene Erfüllung ihrer liturgischen Aufgabe gelten. Die erste bezieht sich auf die christliche Glaubenshaltung, die sich in einer entsprechenden Lebensführung bekunden muß, die zweite auf eine umfassende und gründliche Sachkenntnis.

Es folgen Hinweise über die Chorpflege, die sich auf die Schola cantorum und den gemischten Chor beziehen sowie die Frauen- und Mädchenchöre für die liturgischen Gesänge legitimieren (n. 99-100). Die sich daraus ergebenden Vorschriften betreffen die Aufstellung der Sänger und Sängerinnen außerhalb des Presbyteriums. Die Verordnungen schließen mit der Verfügung, die Besoldung und Sozialversorgung der Kirchenmusiker der allgemeinen weltlichen Berufspraxis anzugleichen, wenn der kirchliche Dienst nicht unentgeltlich übernommen werden kann (nn. 101-103).

Im letzten Abschnitt werden traditionsgemäß die verschiedenen Institutionen erwähnt, welche die kirchlichen Bestimmungen über die Kirchenmusik in besonderer Weise unterstützen sollen: die Schulen, Hochschulen und Universitäten, die Noviziate und Seminarien (nn. 104-110), die größeren Kirchgemeinden, Kathedralen, Ordens- und Wallfahrtskirchen (n. 111).

Es folgt eine Verordnung über die gründliche musikalische Ausbildung der Missionare (n. 112). Abschließend werden die öffentlichen und privaten Einrichtungen, die der Förderung der Kirchenmusik dienen, zur Durchführung der Anweisungen aufgerufen: Vereine, Kommissionen und Diözesanräte in Gemeinde und Bistum (nn. 117-118).

In der Instructio zeigt sich das Bestreben der Kirche, zu einer organischen, den gegenwärtigen Zeitverhältnissen entsprechenden Verbindung von Liturgie und Kirchenmusik zu gelangen. Folgende Merkmale erscheinen hierfür besonders beachtenswert:

1. die durchgreifenden Maßnahmen in bezug auf den Gregorianischen Choral und den Orgelbau, die sich gegen eine Verwässerung der in ihnen wirksamen kirchenmusikalischen Tradition wenden;
2. die Forderung der künstlerischen Qualifikation des Kirchenmusikers als Voraussetzung für ein würdiges Musizieren im Gottesdienst;
3. die Berücksichtigung der sozialen Notwendigkeiten, die sich aus der Neuwertung der Kirchenmusik für den Berufsstand des Kirchenmusikers ergeben.

Die Instructio lehnt sich zwar in ihren Ausführungen eng an "Mediator Dei" und "Musicae sacrae disciplina" an, trotzdem muß ihr aber in der Geschichte der kirchenmusikalischen Vorschriften und Erlasse auch eine eigene Bedeutung zuerkannt werden. Der überwiegend organisatorische Charakter der Bestimmungen unter besonderer Berücksichtigung der Seelsorge legt die Absicht nahe, sie unter den gleichen Gesichtspunkten zu betrachten wie die Apostolische Konstitution Pius' XI. "Divini cultus sanctitatem" in ihrem Verhältnis zum Motu proprio Pius' X. Das Ausmaß ihrer Wirksamkeit wird bei der Behandlung der einzelnen Probleme immer wieder zutage treten.

III. Die Thematik der kirchenmusikalischen Gesetzgebung

Die kirchenmusikalischen Vorschriften der katholischen Kirche, die sich über einen Zeitraum von rund vierzehn Jahrhunderten erstrecken, bilden ein wichtiges Teilgebiet der liturgischen Gesetzgebung und kennzeichnen den kirchlichen Standpunkt zur musikgeschichtlichen Entwicklung des Abendlandes. Auf der Basis der zeitlosen Grundsätze der katholischen Dogmatik und der Liturgieanschauung werden die jeweils aktuellen Probleme der Kirchenmusik, die sich aus der allgemeinen musikalischen Praxis ergeben, erläutert und mit der liturgischen Funktion der Sakralmusik, die über den liturgischen Wert eines Zeitstiles entscheidet, konfrontiert.

Eine systematische Erfassung der kirchlichen Bestimmungen muß sowohl nach künstlerischen als auch nach außerkünstlerischen Gesichtspunkten vorgenommen werden. Im engen Ineinandergreifen beider Faktoren liegt die eigentliche Problematik für eine Behandlung der ästhetischen Probleme der Kirchenmusik. Diese Schwierigkeit wird durch die Enzyklika Pius' XII. "Musicae sacrae disciplina" noch erhöht, da in ihr mit außerordentlichem Nachdruck gerade auf die außerkünstlerischen Wertmomente der christlichen Sakralkunst hingewiesen wird.

1. Unter dem Aspekt der soteriologischen Zweckbestimmung der Kirchenmusik behandeln die Maßnahmen der Kirche die Musik als Ausdruck eines Individuums und einer Gesellschaft. Im Mittelpunkt dieser Thematik stehen vorwiegend psychologische und metaphysische Gesichtspunkte, die die Voraussetzungen für den künstlerischen Schaffensprozeß in der Kirchenmusik erhellen, die vermittelnde Stellung des Interpreten kennzeichnen und die Komposition aus ihrer Wirksamkeit auf den Hörer, d.h. auf den an der liturgischen Feier aktiv teilnehmenden Gläubigen beurteilen. Damit wird das dreifache Verhältnis des Menschen zur Musik (komponieren, musizieren und zuhören) den Prinzipien der christlichen Glaubenslehre und den daraus erwachsenden Gesetzmäßigkeiten der Gottesverehrung in der Liturgie gegenübergestellt und die Möglichkeit der Anpassung bzw. Übereinstimmung erwogen.

2. Der zweite Fragenkomplex behandelt im Anschluß an diese Grundsätze die musikalische Gestaltung in der liturgischen Komposition und zwar im Hinblick auf das Zeugnis, das der Komponist in ihr von seiner Geisteshaltung ablegt. Die Kirche betrachtet in diesem Fall das Kunstwerk als die Manifestation einer sakralen oder nichtsakralen Inspiration und die Vortragsweise als Reflex der religiösen Grundhaltung des Musikers.

Die für beide Themenkreise gültigen Oberbegriffe, die einen ersten Ansatzpunkt für die Methode enthalten, nach der vorzugehen ist, sind das "Profane" und "der Kultzweck der Liturgie". Sie vertreten den ästhetischen und den pastoralen Ausgangspunkt der kirchenmusikalischen Bestimmungen.

Das Profane nimmt in der kirchenmusikalischen Gesetzgebung eine zentrale Stellung ein und erweist sich in seiner Anwendung auf die verschiedenen Teilgebiete der Kirchenmusik als außerordentlich ergiebig, da seine negative Bedeutung sowohl "subjektiv" als auch "objektiv",

d.h. sowohl im Hinblick auf den Menschen (Komponist, Interpret und Hörer verstanden als "Subjekt") als auch in bezug auf das Kunstwerk (die Komposition verstanden als "Objekt") ausgewertet werden kann. Die subjektiven Erscheinungsformen des Profanen betreffen alle Eigenschaften und Willensentscheidungen des Menschen, die dem christlichen Menschenbild widersprechen. Sie zu vermeiden, ist der katholische Kirchenmusiker als Mensch und Christ verpflichtet. Die objektiven Qualitäten des Profanen umfassen alle musikalischen Ausdruckswerte, die auf grund ihrer Wesensart und Zweckbestimmung sowie infolge der mit ihnen verbundenen Tradition der Liturgie nicht angemessen sind.

Die Teilnahme der Kirchenmusik am allgemeinen Kultzweck der Liturgie regelt diese Doppelschichtigkeit des Profanen unter dem positiven Gesichtspunkt der Gottesverehrung und des "Sakralen". Subjektive und objektive Elemente greifen auch hier eng ineinander. Das Lob Gottes (gloria Dei), das sich auf die künstlerische Qualität des Musikers und der Komposition bezieht - da der Mensch zu einem möglichst vollkommenen Gotteslob verpflichtet ist -, wird durch die pastorale Aufgabe der liturgischen Musik, das Heil der Seelen zu fördern (salus animarum), reguliert und vor allzu esoterischen künstlerischen Tendenzen bewahrt. Künstlerischer und sakraler Wert müssen in ihrem Kräfteverhältnis aufeinander abgestimmt sein, damit die liturgische Funktion der Kirchenmusik erfüllt werden kann.

Aus diesen Vorbemerkungen ergibt sich folgende Gliederung des Kapitels:

a) Der "subjektive" Aspekt der kirchenmusikalischen Gesetzgebung;

   1. Die religiöse Grundhaltung und das Berufsethos des Kirchenmusikers;

   2. Das Verhältnis der Gemeinde zur liturgischen Musik;

b) Der "objektive" Aspekt der kirchenmusikalischen Gesetzgebung;

   1. Die Abgrenzung der kirchenmusikalischen Komposition und ihrer Vortragsweise gegen profane Elemente;

   2. Die liturgische Eignung der Instrumente;

   3. Die Rangordnung in den Arten der Kirchenmusik.

a) Der "subjektive" Aspekt der kirchenmusikalischen Gesetzgebung

Die pastorale Sorge der Kirche, daß die Gnadenfrüchte der Eucharistischen Feier an keinem Glied der Gemeinde Jesu Christi verlorengehen oder durch irgendwelche Einwirkungen von außen beeinträchtigt werden mögen, erstreckt sich auch auf die Kirchenmusik und zwar in Verbindung mit der Charakterisierung des der Liturgie angemessenen musikalischen Erlebens.

Während die hörende Gemeinde fast ausschließlich im Zusammenhang mit der Beschaffenheit der liturgischen Komposition behandelt wird, da ihr musikalisches Erleben weitgehend von der künstlerischen Gestaltung der Komposition und der Interpretation abhängig ist, entwickelt die Kirche in bezug auf die Kirchenmusiker eine ausgeprägte Folge von Bestimmungen. Den jeweiligen Zeitverhältnissen entsprechend beziehen sie sich zunächst nur auf den Klerus bzw. den geistlichen Sänger. Das liturgische Amt des Kirchenmusikers war ja ursprünglich mit dem Priester- und Ordensstand unmittelbar verbunden. Der soziologischen Umschichtung des Musikerstandes und des Chorwesens entsprechend betreffen die kirchlichen Richtlinien später auch den Laien in der Verschiedenheit seiner musikalischen Betätigungen. Bei Pius XII. erreicht diese Entwicklung ihren Höhepunkt, indem er das Problem der "subjektiven" Werte der Kirchenmusik am Komponisten als Hauptträger der musikalisch-künstlerischen Formung erläutert. In gradueller Abstufung werden die dabei entwickelten Grundsätze dann auf den Interpreten übertragen.

1. Die religiöse Grundhaltung und das Berufsethos des Kirchenmusikers

Die Vorschriften der Kirche über den Kirchenmusiker zeigen von Gregor I. bis zur Instructio ein einheitliches Gepräge. Sie gliedern sich in zwei Gruppen, deren erste die religiöse Grundhaltung und ihre Auswirkung im sittlichen Lebenswandel betrifft, während die zweite alle fachlichen Vorbedingungen umgreift.

Die Forderung der religiösen Grundhaltung erwächst aus der hohen Einschätzung des liturgischen Sängeramtes, das den gleichen Prinzipien unterstellt ist, die für jede liturgische Funktion gelten. Die Verordnungen entfalten sich bis zur Kirchenmusik-Enzyklika Pius' XII. auf der Basis des christlichen Glaubens, ohne den die Übernahme eines kirchlichen Amtes unmöglich ist. Der liturgische Standort der Schola cantorum im Presbyterium und der Chorrock sind die äußeren Kennzeichen der unmittelbaren Verbundenheit des Kirchenmusikers mit dem liturgischen Geschehen und verpflichten ihn zu einer vorbildlichen religiösen Gesinnung.

Je nach dem Stand der liturgischen Einstufung des Sängers bzw. der übrigen kirchenmusikalischen Funktionen (komponieren, dirigieren, spielen) greift die kirchenmusikalische Gesetzgebung, der allgemeinen Liturgieanschauung ihrer Zeit verhaftet, in das geistliche Leben des Kirchenmusikers ein und versucht, es der Zweckbestimmung der Kirchenmusik anzugleichen. Frömmigkeit, Unbescholtenheit und eine würdige Verhaltensweise beim Gottesdienst sind die wichtigsten Merkmale

der betreffenden Bestimmungen. Sie werden entweder aus der Liturgie oder aber aus dem allgemeinen Wesen der christlichen Gottesverehrung abgeleitet.

Die Behandlung dieser Fragen durch Pius XII. ist von außerordentlicher Bedeutung. In "Musicae sacrae disciplina" wird der subjektive Aspekt der Kirchenmusik nicht nur mit einer bisher unübertroffenen Gründlichkeit behandelt, sondern auch der kirchliche Standpunkt zu den verschiedenen Strömungen der modernen Kunstanschauung dargelegt und die Bedingung für die christliche Sakralkunst der katholischen Kirche präzisiert. Den Ausgangspunkt hierfür bildet die Tatsache, daß der christliche Glaube im künstlerischen Schaffen der Gegenwart nicht mehr vorausgesetzt werden kann, daher rückt er in den Mittelpunkt der kirchenmusikalischen Gesetzgebung Pius' XII. Die tiefgreifenden und über den Bereich der Kirchenmusik weit hinausreichenden Ausführungen Pius' XII. in "Musicae sacrae disciplina" finden hierin ihre Erklärung. Sie beleuchten die Verwobenheit der kirchlichen Kunst mit den dogmatischen Grundsätzen des katholischen Glaubens, die für alle Bereiche des menschlichen Lebens in gleicher Weise Gültigkeit besitzen.

In der liturgischen Musizierpraxis erfährt die spezifische Haltung, die der katholische Kirchenmusiker seiner künstlerischen Betätigung gegenüber einnimmt, ihre spürbare Auswirkung. Die christliche Glaubensüberzeugung, die das Fundament sowohl der persönlichen Frömmigkeit als auch des liturgischen Bewußtseins bildet, muß gemäß der Instructio durch die gründliche Kenntnis von Liturgie und Kultsprache ergänzt werden und zwar dem jeweiligen Stand des kirchenmusikalischen Amtes entsprechend. Daraus erwächst das Berufsethos des Kirchenmusikers, das sich aus der künstlerischen Leistung, der religiösen Grundhaltung und dem liturgischen Bewußtsein zusammensetzt. Die unlösliche Zusammengehörigkeit aller Faktoren unter besonderer Berücksichtigung des letzten Merkmals wird deutlich in einer Bestimmung der Ritenkongregation über die Instrumentalisten, bei denen die künstlerische Qualifikation weitgehend vorausgesetzt werden kann, da sie meistens hauptberufliche Musiker im außerkirchlichen Dienst sind. An sie ergeht nachstehende Forderung: "Die Instrumentalisten sollen bei kirchenmusikalischen Darbietungen nicht nur ihr Instrument kunstgerecht zu spielen wissen, sie müssen es auch verstehen, ihr Spiel den Gesetzen der Kirchenmusik anzupassen; sie sollen von liturgischen Dingen so viel wissen, daß sie in passender Weise ihr äußeres künstlerisches Wirken mit einer echten frommen Gesinnung verbinden können.

> Artifices denique musici, Musicam sacram exsecuturi, non solum proprio quisque instrumento ad regulas artis sint experti, sed eius usum ad sacrae quoque Musicae leges bene aptare sciant, atque rerum liturgicarum tali cognitione sint instructi, ut externum artis exercitium cum devota pietate congrue valeant coniungere." (Instructio, n. 98 d)

Dieser Standpunkt enthält, wenn man ihn verallgemeinert, das Prinzip der Eingliederung der künstlerischen Persönlichkeit in die liturgische Gemeinschaft. Zugleich ist die Unterordnung der künstlerischen Indi-

vidualität und des Kunstwerkes als Zeugnis derselben sowie aller damit verbundenen natürlichen Werte der Selbstverwirklichung des Musikers unter die Gesetzmäßigkeit des christlichen Kultaktes und der Frömmigkeitsübungen gefordert. Dieser Tatbestand ist nicht ein der Kunst von außen aufgebürdeter Zwang, sondern entspringt dem Glauben an die Gegenwart Gottes in der Liturgie, die den Menschen ungeachtet seines Standes und seiner liturgischen Funktion als Priester, Kirchenmusiker oder Gemeinde zu einer uneingeschränkten Ehrerbietung und Anbetung zwingt. Ein Widersetzen gegen die Selbsthingabe des Menschen in der Gottesverehrung, das auf grund der freien Willensentscheidung des Menschen durchaus möglich ist, gilt als unvereinbar mit dem Wesen der Liturgie und bedeutet so viel wie eine Auflehnung gegen Gott im Sinne des "non serviam - ich will nicht dienen!" Das heißt in krasser Form: wenn der Kirchenmusiker seine künstlerische Leistung, die er der Majestät Gottes schuldig ist, um ihrer selbst bzw. seiner Eitelkeit willen erstrebt und einsetzt, stellt er sich selbst in den Mittelpunkt der zum Gotteslob versammelten Gemeinde. (Das gleiche Prinzip kann übrigens auf jede liturgische Funktion angewendet werden.)

Pius XII. greift zur Erhärtung seines diesbezüglichen Standpunktes zu dem Schlagwort "l'art pour l'art", das unter den vorstehenden Gesichtspunkten die vollkommene Ablösung der Kunst von den für die christliche Sakralkunst verbindlichen außerkünstlerischen Prinzipien bedeutet, in der Kirchenmusik darüber hinaus aber die Loslösung der liturgischen Musik von ihrer ursprünglichen und wesenhaften Zweckbestimmung und damit ihre Inanspruchnahme für den "profanen" Zweck der künstlerischen Leistung. Da sich diese Profanierung, die in der bewußten Beschränkung auf einen natürlichen, dem Irdischen verhafteten Wert liegt, vor dem Angesicht Gottes in der Gottesverehrung vollzieht, handelt es sich hier um ein schwerwiegendes Vergehen.

Die christliche Verantwortung und das liturgische Bewußtsein des Kirchenmusikers gebieten einer solchen Entgleisung der kirchlichen Kunst und des liturgischen Musizierens, die aus mannigfachen Gründen der menschlichen Schwachheit immer wieder in die Liturgie - nicht nur im Bereich der Kirchenmusik - einzubrechen droht, Einhalt und trachten danach, das Gleichgewicht zwischen den übernatürlichen Werten der Gottesverehrung und den natürlichen Qualitäten der menschlichen Selbstverwirklichung, die ja eine unerläßliche Voraussetzung für jedes künstlerische Tun sind, zu wahren. Schon in der Klosterregel des Hl. Benedikt wird auf die Notwendigkeit eines solchen Ausgleiches hingewiesen, indem es heißt: "Denken wir also daran, wie man sich in der Gegenwart Gottes und seiner Engel verhalten muß, und stehen wir so beim Chorgebet, daß unser Geist im Einklang sei mit unserer Stimme." (100)

2. Das Verhältnis der Gemeinde zur liturgischen Musik

Die kirchenmusikalische Gesetzgebung behandelt das Verhältnis der Gemeinde zur Kirchenmusik nur in Verbindung mit deren soteriologischer Zweckbestimmung sowie, in den Dokumenten des 20. Jahrhunderts, unter dem Aspekt der "participatio actuosa" der Gläubigen. Diese Ausgangsposition regelt also nicht nur die Wechselbeziehung zwischen Liturgie und Kirchenmusik, sondern auch die von Kirchenmusiker und Gemeinde, von religiöser Betätigung und musikalischem Erlebnis. Das bedeutet folgendes: wenn die Gemeinde in einer ihr entsprechenden Weise zu einem aktiven inneren und äußeren Mitvollzug des Meßgeschehens geführt wird, ist die Heiligung der Seelen und damit die Auferbauung des geistlichen Menschen durch die liturgische Musik eine Frucht des Gotteslobes. Bei der Vernachlässigung des liturgischen Bewußtseins, wie sie vor allem in der Zeit vor dem Motu proprio festgestellt werden kann, steht die Kirchenmusik hingegen im Dienst der individuellen Erbauung des der Liturgie gegenüber passiven "Zuhörers" und "Zuschauers". Das Verhältnis des Gläubigen zur liturgischen Musik erweist sich also als abhängig von seinem Verhältnis zur Liturgie.

Diese beiden Möglichkeiten des Erlebens der Kirchenmusik finden sich in der Geschichte der kirchenmusikalischen Vorschriften in Abhängigkeit von der Liturgieanschauung der jeweiligen Zeit. Der für die Gegenwart verbindliche Standpunkt der Kirche tritt in der von Pius XII. vorgenommenen Unterscheidung von liturgischer und religiöser Musik zutage, deren Wirksamkeit auf den Hörer folgende Merkmale erkennen läßt:

Die liturgische Musik steht primär im Dienste des religiösen Aktes, d.h. der anbetenden Hingabe des Menschen an Gott und seiner Vereinigung mit Ihm in der sakramentalen Communio. Die spezifische Aufgabe der Musik ist es dabei, durch die ihr eigenen Kräfte so auf das Empfinden und die Seele des Menschen einzuwirken, daß die Gnadenfrüchte der Liturgie, die in der Selbstheiligung und in der Nächstenliebe liegen, vermehrt werden. Dazu ist es notwendig, daß die im Gottesdienst aufgeführten Kompositionen die Eigenschaften der Liturgie besitzen, Heiligkeit, Güte der Form und Allgemeinheit, und in einer ihrem sakralen Charakter adäquaten Weise interpretiert werden.

In der Religiösen Musik gibt es keine derartigen Bindungen für den Komponisten, Interpreten und Hörer. Sie geht nach der Definition in der Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" und der Instructio lediglich darauf aus, im Hörer "religiöse Empfindungen zu wecken - religiosos affectus producat" (Instructio, n.54), die dem besonderen Erleben in der Liturgie und seinen Auswirkungen in der christlichen Caritas in keiner Weise verpflichtet sind, sondern das religiöse Leben des Menschen in einer allgemeinen und individuellen Weise fördern können. Auch hier stehen die Anlage der Komposition, die Vortragsart und das musikalisch-religiöse Erleben in Wechselwirkung zueinander. Die Religiöse Musik ist daher nicht zu den liturgischen Handlungen zugelassen (Instructio, n.10). Ihre Wertschätzung durch die kirchliche Behörde beruht auf den religiösen Themen und dem künstlerischen Wert dieser Kompositionen sowie auf ihrem Ausstrahlungsvermögen in die außerkirchlichen Bereiche des öffentlichen Musik- und Konzertlebens.

Die kirchenmusikalische Gesetzgebung überwacht unter den vorstehenden Gesichtspunkten also nicht nur die Tätigkeit des schöpferischen und reproduzierenden Kirchenmusikers, sondern auch das Verhältnis des Gläubigen zur liturgischen Musik, wenngleich in einer indirekten Weise. Die entsprechenden Forderungen nehmen auch hier ihren Ausgang von der liturgischen Funktion des Einzelchristen, die eine Eingliederung der Individualität in die Gemeinschaft der Kirche und die freiwillige Hingabe an Gott im Gehorsam verlangt. Damit wird ein einseitiges Verharren des Menschen in flüchtigen religiösen Empfindungen, die ohne Auswirkung auf die Caritas bleiben, als für die Liturgie unzureichend bezeichnet. Die Elemente, die diesem Prinzip entgegenwirken können, bestehen in bezug auf die hörende Gemeinde im Verlangen des einzelnen, durch die liturgische Musik in der gleichen Weise eine Erbauung des Gemütes zu erfahren wie er es aus anderen Bezirken der Musik gewohnt ist. Damit aber betrachtet er die Kirchenmusik unter dem Aspekt des Selbstgenusses, mag er auch hier in einer überaus verfeinerten Form vorliegen und vielfach unbewußt wirksam sein. Da diese Einstellung unvereinbar mit der Gottesverehrung ist, vertritt die Kirche ihr gegenüber den gleichen Standpunkt, den sie in bezug auf das Berufsethos des Kirchenmusikers einnimmt. Die Konsequenz, die daraus folgt, besagt, daß der sonntägliche Kirchenbesucher die Musik, die er im Gottesdienst hört, nicht als Reizmittel zur Anregung flüchtiger, im Stimmungsbereich haftender Empfindungen betrachten und sich ihr gegenüber auch nicht in einer entsprechenden Weise verhalten darf.

Damit liegt ein schwerwiegendes Problem vor, das bei den unterschiedlichen Voraussetzungen und Erwartungen, die eine Gemeinde der Kirchenmusik entgegenbringt, und der Vielschichtigkeit der in der Kirchenmusik möglichen Stile und Gattungen nur mit Hilfe der liturgischen Unterweisung gelöst werden kann. Das Verständnis für die Eigenart der liturgischen Musik, des Gregorianischen Chorales, der polyphonen Vokal- und Instrumentalmusik, setzt im Hörer das Bewußtsein für das Wesen der christlichen Kultfeier und ihre verschiedenen Ausdrucksformen voraus. In gleicher Weise muß die Bedeutung der liturgischen Funktion des Gesanges und des instrumentalen Spiels bekannt und anerkannt sein, ehe beide auf die Gemeinde eine den kirchlichen Vorschriften entsprechende Wirksamkeit ausüben können.

Die vollkommene Erfüllung dieser Vorbedingungen ist von entscheidendem Einfluß auf das Verhältnis des Kirchenbesuchers zum künstlerischen Wert, zur Anlage und Vortragsweise der kirchenmusikalischen Komposition, zumal wenn er keine musikalischen Kenntnisse besitzt. Die liturgisch-musikalische Praxis stößt ja immer wieder auf das Unverständnis der Gemeinde gegenüber liturgisch hochqualifizierten und künstlerisch wertvollen Kompositionen. Der Grund hierfür liegt in der Tatsache, daß diese Werke so beschaffen sind, daß sich ein bloß stimmungsmäßiges Erleben nur schwer an ihnen entfalten kann. Unter falschen Voraussetzungen des musikalischen Erlebens kann die liturgische Musik dann sogar zum Ärgernis für die Gemeinde werden, zumal wenn es sich um eine ungewohnte oder schwer zugängliche musikalische Sprache handelt. Diese Schwierigkeiten, die im Extremfall zu einer Minderung des religiösen Erlebens in der Liturgie führen können,

wurzeln jedoch häufig nicht in der Komposition oder Vortragsweise, sondern im mangelnden Wissen um die liturgische Aufgabe der christlichen Kultmusik, aus der die Besonderheit der künstlerischen Form und der Ausdruckswerte erwächst. Umgekehrt kann aber auch das religiöse Erleben eines anspruchsvollen oder kirchenmusikalisch geschulten Hörers durch das Anhören von künstlerisch minderqualifizierten Kompositionen und dilettantischer Wiedergabe getrübt werden.

Der Themenkreis des Verhältnisses von Gemeinde und Kirchenmusik wird in den nachfolgenden Untersuchungen nicht eigens behandelt, da er in der kirchenmusikalischen Gesetzgebung stets im Zusammenhang mit der soteriologischen Zweckbestimmung der liturgischen Musik erläutert wird. Entsprechen Komposition und Interpretation den Anforderungen von Liturgie und Kunst, dann erscheint auch ihre Wirksamkeit gesichert. Die praktischen Probleme, die sich aus dem Mangel an Einsicht ergeben können, gelten demgegenüber als sekundär. Sie sind in den Richtlinien über die kirchenmusikalische Unterweisung des Klerus' an ihrer Wurzel berührt und müssen von dort aus gelöst werden.

b) Der "objektive" Aspekt der kirchenmusikalischen Gesetzgebung

Erwachsen die Ausführungen über die Persönlichkeit des Kirchenmusikers und das Verhältnis der Gemeinde zur liturgischen Musik aus der pastoralen Sorge der Kirche um den Menschen und seine Heiligung, so erläutert der "objektive" Aspekt der kirchenmusikalischen Gesetzgebung, der sich auf das musikalische Kunstwerk und seine Vortragsart bezieht, die Abwehrstellung der Kirche gegen alles, was "der Heiligkeit des Ortes abträglich ist"(101), d.h. der Würde des Gotteshauses und der sakramentalen Gegenwart Gottes entgegensteht. Zugleich sind damit auch die künstlerischen Faktoren berührt, die die Heiligung der Gläubigen fördern oder beeinträchtigen können. Pius X. faßt beide Momente zusammen, wenn er schreibt: "Nichts darf also im Heiligtum geschehen, was die Frömmigkeit und Andacht der Gläubigen ablenken oder auch nur beeinträchtigen könnte, nichts vor allem, was die Würde und Heiligkeit der heiligen Riten störte und so für das Haus des Gebetes und die Majestät Gottes unziemend wäre.

> Ne quid igitur occurrat in Templo necesse est, unde fidelium pietas ac devotio avocetur, vel tantum imminuatur, nihil in primis quod sacrarum Caeremoniarum gravitatem sanctitatemque offendat, atque ideo Domo orationis Deique maiestate indignum evadat." (Motu proprio, Einleitung)

Die Charakterisierung der liturgischen Komposition erfolgt in der kirchenmusikalischen Gesetzgebung ebenfalls mit Hilfe des Profanen, das als Kategorie für eine Anzahl von Begriffen eingesetzt wird, die im Widerspruch zum Sakralbereich stehen. Sie finden sich entweder wörtlich in den einzelnen Erlassen oder Beschlüssen, vorwiegend in den Dokumenten, die dem Motu proprio vorausgehen, oder können aus ihnen abgeleitet werden. Die einzelnen Termini - das Tändelnde, Laszive, Unreine, Weichliche, Theatralische - zeigen zwei Richtungen in der Abwehrstellung der Kirche gegenüber dem Profanen: die Negation des

allzu Ergötzlichen, Berauschenden und Aufreizenden, das den religiösen Empfindungen des Christen und seinem Verhältnis zur Liturgie entgegensteht, und die Ablehnung des Übertriebenen, Gekünstelten und Ungewohnten, das aus dem Geltungsbedürfnis des Künstlers erwächst und in verschiedenster Weise in der Komposition und Interpretation zum Ausdruck gelangt.

Die profanen Elemente der ersten Gruppe widerstreben der pastoralen Zweckbestimmung der Kirchenmusik - die entsprechenden musikalischen Gestaltungsmittel werden in diesem Fall wiederum unter dem Aspekt ihrer Wirksamkeit auf den Hörer betrachtet -, die der zweiten Gruppe, die in der religiösen Grundhaltung und im Berufsethos des Kirchenmusikers wurzeln und die sich in der Komposition und Vortragsweise manifestieren, stehen im Gegensatz zur latreutischen Zweckbestimmung der Kirchenmusik. Immer aber greifen beide Elemente ineinander. Wenn die Heiligung der Gläubigen durch die Musik gefördert werden soll, muß zunächst die Würde des Sakralbereiches gewahrt werden.

Das Profane in der Komposition wird von der Kirche in dreifacher Weise beanstandet: in der Beschaffenheit der kompositorischen Struktur, in den Instrumenten und in der Interpretation. Aus dem Zusammenwirken dieser Faktoren konstituiert sich bei Erfüllung aller entsprechenden Voraussetzungen die liturgische Eignung der Kirchenmusik, ohne daß auf den ihr zugrundeliegenden künstlerischen Wert eingegangen wird. Aus der damit verbundenen Wertung der einzelnen Gattungen und Stile ergibt sich eine Rangordnung der Arten, die in der Instructio in verbindlicher Weise dargelegt worden ist.

1. Die Abgrenzung der kirchenmusikalischen Komposition und ihrer Vortragsweise gegen profane Elemente

Die kirchlichen Vorschriften über die liturgische Musik und ihre Vortragsweise stehen in engem Zusammenhang miteinander, da die Kirchenmusik in der Einstimmigkeit der frühchristlichen Zeit sowie in den Anfängen der Mehrstimmigkeit überwiegend in den Bereich der Improvisationskunst gehörte. So waren nicht nur Kleriker und Musiker, sondern auch Komponist und Interpret in einer Person vereinigt. Die Stellungnahmen der Kirche gegen die Auswüchse in der Vortragsweise der liturgischen Gesänge müssen daher auch für die Kennzeichnung der kirchenmusikalischen Komposition herangezogen werden. Erst seit der schriftlichen Fixierung der gregorianischen Melodien, der Entwicklung der Komposition im eigentlichen Sinne und der endgültigen Festlegung der liturgischen Texte rückt die sakrale Eignung der einzelnen musikalischen Mittel und Instrumente in den Vordergrund der Betrachtung, ohne daß von der kirchlichen Behörde nähere Angaben gemacht werden, worin die beanstandeten Mißbräuche wurzeln und wie sie in kompositorischer Hinsicht zu überwinden sind.

Das Profane kann sowohl durch musikalische als auch durch außermusikalische Faktoren in die kirchenmusikalische Komposition und die Vortragsart eindringen.

Die erste und früheste Form der Verweltlichung zeigt sich in der Verwendung von profanen Texten und cantus firmi, die seit dem Mittelalter in Verbindung mit den liturgischen Melodien auftauchen und noch in den Beratungen des Trienter Konzils aktuell sind. Auf grund dieser Gepflogenheit kann heute selbst die sonst von der Kirche hochgeschätzte klassische Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts nicht mehr uneingeschränkt in die Liturgie aufgenommen werden: "Werke der Kirchlichen Polyphonie, seien es Werke der älteren oder neueren Komponisten, dürfen bei liturgischen Handlungen nicht zugelassen werden, wenn nicht vorher feststeht, daß sie so komponiert und eingerichtet sind, wie es den in der Enzyklika Musicae sacrae disciplina hierzu gegebenen Bestimmungen und Ermahnungen wirklich entspricht. In Zweifelsfällen befrage man die Diözesankommission für Kirchenmusik.

> Opera auctorum polyphoniae sacrae, cum antiquorum, tum recentiorum, in actiones liturgicas ne inducantur, nisi prius certe constiterit, ea ita esse composita vel aptata, ut normis et monitis in Litteris encyclicis Musicae sacrae disciplina ad rem traditis, reapse respondeant. In dubio consulatur Commissio dioecesana de Musica sacra."
> (Instructio, n. 48)

Da es sich bei den hier in Frage kommenden Werken um eine "äußerliche" Form der Verweltlichung handelt, die ihre künstlerische Formung und den sakralen Grundcharakter der kompositorischen Struktur meistens unangetastet läßt, besteht die Möglichkeit einer mühelosen Anpassung dieser Kompositionen an die Liturgie, zumal die Mehrzahl der cantus firmi heute nicht mehr bekannt ist. Der Internationale Kirchenmusikkongreß in Wien stellte daher folgendes Votum auf: "Da die Kirchenmusik auch aus den Jahrhunderten vor Palestrina hervorragende liturgische Kunstwerke besitzt, regt der Kongreß an, Aufführungen dieser Musik nicht bloß auf die Konzertsäle zu beschränken, sondern diese Kompositionen auch für die Liturgie auszuwerten. Bei einer Aufführung im Gottesdienst möge ein cantus firmus mit einem weltlichen oder mit einem liturgischen, aber nicht zum entsprechenden Formular gehörigen Text entweder mit dem vorgeschriebenen versehen, oder - wenn dies unmöglich ist - instrumental ausgeführt werden."(102)

Als profan gelten zweitens alle kirchenmusikalischen Kompositionen mit programmatischen Vorwürfen, die außerreligiösen Bereichen entnommen sind und durch entsprechende musikalische Mittel oder Instrumente veranschaulicht werden. Sie lösen im Hörer Assoziationen aus, die dem Sakralcharakter der Liturgie nicht angepaßt werden können, mögen sie auch im einzelnen einer frommen Absicht oder einer Gebetsintention des Komponisten entsprungen sein(103). Die Beanstandung dieser kompositorischen Behandlung der liturgischen Texte steht in engem Zusammenhang mit der Ablehnung theatralischer Ausdrucksformen für die Kirchenmusik.

Eine geistliche Programmusik mit religiösen oder liturgisch gebundenen Themen erscheint ebenfalls fragwürdig für die liturgische Praxis der Kirchenmusik und zwar wegen der relativ begrenzten Befähigung der Musik zur Darstellung abstrakter Themen, die auf die Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks im allgemeinen zurückzuführen ist.

Die erste Art der Verweltlichung einer liturgischen Komposition findet sich also in der Hinzuziehung von weltlichen Texten und cantus firmi und lebt dann in profanen Intentionen und Programmen weiter. Parallel hierzu geht die Ausweitung der musikalischen Mittel und der Einsatz des Orchesters. In der Gegenwart wird dagegen durch die Bevorzugung religiöser Themen eine Rückführung der musikalischen Ausdruckswerte, zumindest bis in den Bereich der Religiösen Musik, versucht.

Die zweite Form der Profanierung, die sich auf die musikalischen Faktoren bezieht, wurzelt im Musiziertrieb des Menschen und in den entsprechenden Werten der Selbstverwirklichung - Ehrgeiz, Eitelkeit, Verlangen nach Anerkennung und Bewunderung -, die auch in außerkünstlerischen Bereichen des Lebens anzutreffen sind. Die daraus entstandenen virtuosen Spielkünste haben ihren Ursprung in der Improvisation, im profanen Bereich der Zweck- und Nutzhandlungen der Spielmannsleute, die ihre manuellen und stimmlichen Geschicklichkeiten entfalten, um die Begeisterung ihrer Zuhörer zu entfesseln und ihnen einen möglichst reichlichen Geldbetrag zu entlocken. Im Mittelpunkt steht in diesem Fall das Leistungsprinzip des künstlerischen Individuums, zunächst des Sängers und des Instrumentalisten, später aber auch, wenngleich in verfeinerter Form, des Komponisten. Dieses gilt als profan, wenn es primär oder - im Extremfall - ausschließlich dem persönlichen Vorteil, dem Broterwerb oder dem Erfolg dient.

Die künstlerischen Ausdrucksmittel des Profanen sind nicht auf bestimmte musikalische Qualitäten beschränkt. Sie können sowohl melodisch-harmonischer als auch rhythmischer und dynamischer Art sein, wobei das zugrundeliegende Tempo eine gewichtige Rolle spielt. Meistens wirken aber zumindest zwei Faktoren ineinander.

In der Terminologie der kirchenmusikalischen Gesetzgebung und unter dem Gesichtspunkt der historischen Entwicklung der Kirchenmusik in Abhängigkeit vom allgemeinen Zeitstil bedeutet das für das Mittelalter und die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts die Ablehnung der Diminutionspraxis und der rhythmischen Komplizierung; im Hinblick auf die konzertante und romantische Kirchenmusik die Abwehr der Kirche gegen alle Einwirkungen aus der Opernmusik sowie den zunehmenden Einfluß von Dynamik und Kolorit und in bezug auf die moderne Kirchenmusik die Beanstandung des Manierierten und Extremen. In der Vokalmusik steht außerdem die Textverständlichkeit und Sanglichkeit sowie die Übereinstimmung der musikalischen Ausdrucksgehalte mit denen der Worte im Vordergrund, während in der kirchlichen Instrumentalmusik lediglich der Grundaffekt des Stückes der liturgischen Zweckbestimmung entsprechen muß.

Die Maßnahmen der Kirche gegen alle Formen des Profanen in der Komposition beziehen sich im Gegensatz zu ihrer Erscheinungsweise fast ausschließlich auf die "subjektiven" Werte des Kirchenmusikers. Daher nehmen die Päpste seit Pius X. in zunehmendem Maße von einer Aufzählung der verschiedenen Genera des Profanen Abstand und beschränken sich auf eine Verurteilung des Profanen im allgemeinen.

2. Die liturgische Eignung der Instrumente

Auch die Instrumente werden in den kirchenmusikalischen Vorschriften unter dem Gesichtspunkt des Profanen behandelt. In ihnen wird zwischen der liturgischen Eignung eines Instrumentes auf grund der Beziehung seiner Klangfarbe zu außerkünstlerischen Klang- und Geräuscherscheinungen und der Wesensart eines Instrumentes auf grund seiner ursprünglichen oder traditionellen Zweckbestimmung unterschieden. Dazu tritt als neuer Gesichtspunkt die Berücksichtigung der historischen Entwicklung der Instrumente als Ausdruck eines bestimmten Klangideals, durch das ebenfalls die Verweltlichung eines an sich liturgisch geeigneten Instrumentes bewirkt werden kann.

Die liturgisch ungeeigneten Instrumente werden in der kirchenmusikalischen Gesetzgebung durch die Charakterisierung der für die Liturgie geforderten Klangfarbe näher gekennzeichnet. Stellvertretend für viele Stellungnahmen in den kirchlichen Dokumenten sei hierzu der Standpunkt Pius' XII. in "Musicae sacrae disciplina" angeführt, der in enger Anlehnung an Pius X. alle Instrumente von einer kirchlichen Verwendung ausschließt, die etwas "Weltliches, Schreiendes und Lärmendes an sich haben, das sich für die heilige Handlung und die Würde des Ortes nicht paßt.

> ...dummodo nihil profanum, nihil clamosum et strepens redoleant, quod sacrae actioni et loci gravitati neutiquam conveniat."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 30)

Als unliturgisch gelten weiter alle Klangfarben, die mit bestimmten außerkünstlerischen Tätigkeiten des Menschen verbunden sind und den Hörer bei ihrem Erklingen an diese erinnern. Dazu gehören auch alle in der Tanz- und Unterhaltungsmusik gebräuchlichen Instrumente sowie die, welche in der Opernmusik außermusikalische Vorgänge veranschaulichen, z.Bsp. Jagd- und Posthörner mit einer ihnen entsprechenden musikalischen Thematik, Trommeln, Pfeifen u.a.m... Papst Benedikt XIV. faßt diese Instrumente und die ihnen eigenen musikalischen Ausdrucksformen dadurch zusammen, daß er "die ganze Art, welche die Theatermusik ausmacht", für die Kirchenmusik verbietet.

Die Instructio kommt auf grund der engen Verbindung von Komposition und Klangfarbe, von musikalisch-technischer Durchformung und Zweckbestimmung zu einer für die Instrumente allgemein verbindlichen Regelung, die den zeitgebundenen Stellungnahmen in den einzelnen Epochen der kirchenmusikalischen Gesetzgebung übergeordnet ist und den Streit über die liturgische Eignung oder Nichteignung der einzelnen Typen beendet. Wörtlich heißt es: "...Ferner muß man den Unterschied beachten, der zwischen kirchlicher und weltlicher Musik besteht. Es gibt Musikinstrumente, die ihrer Natur und ihrem Ursprung nach direkt für die kirchliche Musik eingerichtet sind, z.Bsp. die klassische Orgel. Es gibt ferner andere, die einer Verwendung in der Liturgie leicht angepaßt werden können, z.Bsp. gewisse Streichinstrumente. Umgekehrt aber gibt es auch Instrumente, die nach allgemeinem Urteil so sehr der weltlichen Musik eigen sind, daß sie für den kirchlichen Gebrauch in passender Weise überhaupt nicht verwendet werden können.

> Ratio deinde habenda est differentiae, quae sacram inter et profanam musicam intercedit. Dantur enim instrumenta musica, quae natura sua et origine - uti organum classicum - ad Musicam sacram directe ordinantur; vel alia, quae ad usum liturgicum facile aptantur, ut quaedam instrumenta, quae nervis et arcu constant; alia e contra exstant instrumenta, quae, communi iudicio, adeo profanae musicae propria existimantur, ut sacro usui aptari omnino nequeant."
> (Instructio, n. 60 b)

Mit diesem Grundsatz verbindet sich die Möglichkeit, bestimmte, dazu geeignete Klangfarben durch eine entsprechende Handhabung in der Komposition und Vortragsweise an die Liturgie anzupassen. Damit rückt die Instrumentenfrage erneut in die Nähe der Bestimmungen über die kirchenmusikalische Komposition bzw. die liturgische Eignung der einzelnen Zeitstile und ihrer Aufführungspraxis.

Kennzeichnend für das dritte Kriterium in der liturgischen Wertung der Klangfarben, die historische Entwicklung des Instrumentenbaues, sind die Stellungnahmen Pius' X. und Pius' XI. zur Orgel und den Melodieinstrumenten. Letztere gelten in Motu proprio und "Divini cultus sanctitatem" in ihrer liturgischen Eignung als so unbestimmt, daß ihre Verwendung der Erlaubnis der kirchlichen Behörde unterworfen wird (Motu proprio, n.15). Bei der musikalischen Situation des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts sahen diese Päpste offenbar keine Möglichkeit einer mühelosen Anpassung der Blas- und Streichinstrumente an die Erfordernisse des Gottesdienstes, wie sie in der Gegenwart für möglich gehalten wird. Daher konnte die Handhabung der Instrumente in der Kirchenmusik nicht dem Gutdünken der Komponisten überlassen werden.

Auch der Orgel kann eine liturgische Qualifikation nicht uneingeschränkt zuerkannt werden. Bereits Pius X. weist darauf hin, daß die Orgelkompositionen und das Orgelspiel "die Natur des Instrumentes berücksichtigen - naturam huius instrumenti propriam perducatur" müssen (Motu proprio, n.18). Die Gesetzmäßigkeit dieses kirchlichen Instrumentes ist auch Gegenstand der Ausführungen Pius' XI., der im romantischen Orgelbau eine den liturgischen Erfordernissen des Orgelspiels widerstrebende Entwicklung sieht. (vgl. S. 56/57) In der Gegenwart ist das Ideal des romantischen Orgelbaues weitgehend überwunden und bildet daher für die kirchenmusikalische Gesetzgebung keinen Gegenstand der Erörterung mehr. An die Stelle der Probleme über die Pfeifenorgel ist die grundsätzliche Frage der Tonerzeugung getreten. Die Pfeifenorgel wird in der Instructio ungeachtet der in ihr möglichen baulichen Unterschiede gegen das sogenannte "Elektrophonikum" abgegrenzt (Instructio, n.64) und ihre Vorrangstellung aus der abendländischen Tradition der Kirchenmusik abgeleitet: "Das eigentliche und feierliche liturgische Musikinstrument in der lateinischen Kirche war und bleibt die klassische Orgel bzw. die Pfeifenorgel.

> Praecipuum illudque solemne istrumentum musicum liturgicum Ecclesiae latinae fuit et manet organum classicum, seu tubulatum.
> (Instructio, n. 61)

Der heutige Standpunkt der Kirche über die Instrumente zeichnet sich außerdem dadurch aus, daß die liturgische Eignung einer Klangfarbe primär von der Art abhängig gemacht wird, wie sie vom Komponisten eingesetzt und vom Interpreten wiedergegeben wird. Daher verzichten Pius XII. und die Ritenkongregation darauf, in Anlehnung an Benedikt XIV. und Pius X. eine Aufzählung der in der Kirche verbotenen Instrumente vorzunehmen. Die Frage der liturgisch nicht geeigneten Typen, zu denen nur die Rhythmus- und Geräuschinstrumente gehören, tritt somit in den Hintergrund, zumal ihnen im europäischen Instrumentarium keine wesentliche Bedeutung zukommt. Eine verbindliche Regelung über die kirchliche Verwendung des außereuropäischen Instrumentariums in den Missionsgebieten liegt bisher noch nicht vor.

Die Instrumente sind in den folgenden Ausführungen unter dem Gesichtspunkt zu behandeln, inwieweit das heute gebräuchliche Instrumentarium des Abendlandes der Liturgie angepaßt werden kann und welche spezifische Aufgabe dem vokal-instrumentalen Musizieren und der kirchlichen Instrumentalmusik im Gottesdienst zukommt. Außerdem sind die Prinzipien darzulegen, die sich aus den kirchlichen Verordnungen für die liturgische Verwendung außereuropäischer Instrumente ergeben und ihre Stellung in der Kirchenmusik der Missionsländer beleuchten.

3. Die Rangordnung in den Arten der Kirchenmusik

Eine sorgfältige Unterscheidung der einzelnen Gattungen der Kirchenmusik sowie die Beurteilung ihrer liturgischen Eignung ist ein Kennzeichen der kirchenmusikalischen Erlasse des 20. Jahrhunderts. Sie enthalten, im Gegensatz zu früheren Dokumenten, außer den unmittelbar drängenden Zeitfragen immer auch eine Würdigung der kirchenmusikalischen Tradition. Bis zum Motu proprio befassen sich die kirchlichen Vorschriften nur mit zwei Arten der Kirchenmusik: dem Gregorianischen Choral, der als frühester und eigentlicher Kultgesang der christlichen Kirche unverfälscht zu bewahren ist, und der "musica moderna", d.h. dem jeweiligen musikalischen Zeitstil. Dessen besondere Ausdruckswerte müssen mit den Grundsätzen der kirchenmusikalischen Gesetzgebung in Einklang gebracht werden bzw. sich aller "profanen" Elemente enthalten, wenn die liturgische Eignung gewährleistet sein soll. Aus dieser Haltung erwächst die Stellungnahme Papst Johannes' XXII. zur Mehrstimmigkeit des Mittelalters, die des Trienter Konzils zur Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts und die Papst Benedikts XIV. zur konzertanten Kirchenmusik.

Die Rangordnung der kirchenmusikalischen Gattungen geht auf Papst Pius X. zurück. Sie erwächst in Motu proprio aus den Eigenschaften der Liturgie, Heiligkeit, Güte der Form und Allgemeinheit, an denen die verschiedenen musikalischen Formen und Stile ihre liturgische Eignung unter Beweis stellen müssen. Der Grad der Übereinstimmung bestimmt dabei den des sakralen Wertes. Daraus ergibt sich die positive Wertung des Gregorianischen Chorals und der klassischen Polyphonie, während der Zeitstil der Romantik skeptisch beurteilt wird. Die Orgel- und Instrumentalmusik kann infolge der für sie geltenden Einschränkungen kaum als eigene Gattung bezeichnet werden.

Diese lückenhafte und ungleichwertige Behandlung der Gattungen ist von Pius XII. berichtigt worden. Dennoch kann Pius X. nicht das Verdienst abgesprochen werden, erstmalig eine systematische Ordnung der Kirchenmusik nach den für die Liturgie gültigen Prinzipien vorgenommen und damit einen entscheidenden Anstoß für die Betrachtung der Sakralkunst unter übergeordneten Gesichtspunkten gegeben zu haben. Die in "Musicae sacrae disciplina" und der Instructio ausgebildete Einteilung der Kirchenmusik, die die von Pius X. vorgenommene Differenzierung durch den Religiösen Volksgesang und die Religiöse Musik erweitert und die Orgel- bzw. Instrumentalmusik als vollwertige Gattung der liturgischen Musik einbezieht, nimmt ihren Ausgang von einer grundsätzlichen Anerkennung aller im Laufe der Jahrhunderte entwickelten Formen und Stile. Über die liturgische Eignung entscheidet im einzelnen lediglich die Art der verwendeten musikalischen Mittel und Klangfarben, die auch die Interpretation in ihren Grundzügen bestimmen. Historische und zeitgenössische Ausdruckswerte der Kirchenmusik werden mit dem gleichen Maßstab gewertet und die uneingeschränkte liturgische Eignung nur noch dem Gregorianischen Choral zuerkannt. Damit wird die im 19. Jahrhundert entwickelte einseitige Bevorzugung der Polyphonie Palestrinas reduziert und den anderen Arten der Kirchenmusik eine größere Bedeutung beigemessen. Die enge Beziehung zwischen den subjektiven und objektiven Werten der Kirchenmusik tritt auch in den verschiedenen Gattungen zutage. Die liturgisch hervorragenden Kompositionen, vor allem die gregorianischen Gesänge, werden als Zeugnisse einer vorbildlichen religiösen Grundhaltung und eines hohen künstlerischen Könnens betrachtet und daher der Nachahmung empfohlen, wobei die jeweils veränderten musikalisch-stilistischen Voraussetzungen als sekundär erscheinen.

Die in diesem Kapitel vorgelegte Zusammenstellung der in der kirchenmusikalischen Gesetzgebung enthaltenen Probleme bestimmt sowohl das Ausmaß als auch die Reihenfolge der nachstehenden Untersuchung, die dazu dient, das Verhältnis von innerer Gesetzmäßigkeit der Kirchenmusik auf grund ihrer liturgischen Funktion und äußerer Entwicklung zu kennzeichnen.

Zunächst sind die theologischen und metaphysischen Grundlagen der Kirchenmusik darzulegen. Sie wirken zwar nur indirekt in die kirchenmusikalische Komposition ein, sind aber für ihre Gestaltung von ausschlaggebender Bedeutung. Gemäß der Enzyklika Pius' XII. "Musicae sacrae disciplina" bezwecken diese Ausführungen eine ontologische Fundierung der Kunst in der christlichen Schöpfungsordnung. Daraus ergibt sich sowohl eine Charakterisierung der katholischen Kunst- und Musikanschauung als auch eine Begründung der Forderungen, die die Kirche an den Kirchenmusiker stellt.

Eine zweite Untersuchung befaßt sich mit der Verschiedenheit des musikalischen "Materials" und der Beschaffenheit des musikalischen Satzes sowie mit der Interpretation der Kirchenmusik. Den Ausgangspunkt für diese Darlegungen, die die objektiven Qualitäten der Kirchenmusik erläutern, bildet die Abgrenzung der Kirchenmusik gegen profane Elemente.

In einem dritten Kapitel werden die Beziehungen der Kirchenmusik zu den außerästhetischen Wertbereichen aufgezeigt, um die liturgische Eignung der einzelnen Gestaltungsmittel zu fundieren. Die Gesetzmäßigkeit zwischen musikalischen Ausdrucksformen und außermusikalischen Werten ist abschließend mit der Wesensart der Liturgie in Einklang zu bringen.

Teil B

Die ästhetischen Probleme der Kirchenmusik

I. Die Kunst in der christlichen Schöpfungsordnung

Die kirchenmusikalische Gesetzgebung zeigte sich im ersten Teil der Untersuchung als eine notwendige und berechtigte Maßnahme der kirchlichen Autorität zur Regelung des Verhältnisses von Liturgie und Kirchenmusik. Damit ist ihre Bedeutung aber seit der Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" nicht mehr erschöpft. Obgleich sich Pius XII. ausdrücklich von einer Behandlung ästhetischer und musikalisch-technischer Probleme distanziert (vgl.S.19), greift er im ersten Hauptteil seines Rundschreibens (Kapitel II) tief in die Grundlagen der allgemeinen Ästhetik ein. Er betrachtet sie als eine Wissenschaft, die in unmittelbarer Beziehung zur Theologie und Philosophie steht und die metaphysischen Bezüge der Kunst zu erhellen sucht.

Daß in der Kunst überhaupt Beziehungen zu außerkünstlerischen Bereichen angenommen werden dürfen, steht auch in außerkirchlichen Beiträgen zu diesem Thema außer Frage(104). So ist es keine außergewöhnliche, sondern durchaus notwendige und sinnvolle Tat Pius' XII., im Namen der Kirche auf grund der metaphysischen Bezüge, die dem Kunstwerk seinem Ursprung und Wesen nach zuerkannt werden können, eine spezifisch christliche Deutung der Kunst und damit eine katholische Kunst- und Musikanschauung zu entwerfen, die auf den Wahrheiten der biblischen Offenbarung und den Prinzipien der katholischen Dogmatik basieren. Damit wird die traditionelle Behandlung der liturgischen Funktion und der künstlerischen Gestalt der Kirchenmusik erweitert und ontologisch fundiert. Ziel dieser Bemühung ist eine Neuwertung der christlichen Sakralkunst und die Rückbesinnung auf ihre Gesetzmäßigkeit und ihre Bedeutung für die Liturgie. Ansätze für eine kirchliche Ästhetik der Sakralkunst bzw. der Kirchenmusik sind zwar auch schon in früheren päpstlichen Stellungnahmen keimhaft enthalten, aber durch ihre doktrinäre Behandlung in "Musicae sacrae disciplina" werden die damit verbundenen Probleme und Grundsätze in umfassender und verbindlicher Weise dargelegt und zum Maßstab für das christliche Kunstschaffen in der Gegenwart erhoben, wodurch dem christlichen Künstler bei der Vielschichtigkeit der möglichen ästhetischen Strömungen der für ihn gangbare Weg aufgezeigt werden soll.

Pius XII. entwickelt den kirchlichen Standpunkt an hand einer Stellungnahme zur Formal- bzw. Autonomieästhetik, gipfelnd in dem Schlagwort "l'art pour l'art". Wörtlich heißt es: "Die Kirchenmusik untersteht hierin (d.h. in bezug auf die Gottesverehrung) keinen anderen Gesetzen und Richtlinien als denen, die für jede religiöse Kunst, ja für die Kunst überhaupt vorgeschrieben sind. Nun ist es Uns nicht unbekannt, daß gewisse Vertreter der Kunst in den letzten Jahren, zum großen Anstoß für die christliche Frömmigkeit, es gewagt haben, in die heiligen Stätten von ihnen geschaffene Werke einzuführen, die jedes religiösen Hauches bar sind und auch den rechten Grundsätzen der Kunst durchaus widerstreben. Solch bedauerliches Vorgehen suchen sie mit fadenscheinigen Gründen zu rechtfertigen, die sich, wie sie behaupten, aus der der Kunst eigenen Natur und Anlage ergäben. Sie sagen, jener Antrieb, von dem der Geist des Künstlers berührt wird, sei frei und es gehe

nicht an, ihm religiöse oder sittliche, der Kunst selbst fremde Gesetze und Richtlinien aufzuerlegen, da durch solche die Würde der Kunst schwer verletzt würde und dem von geheimnisvollem Hauch getriebenen Wirken des Künstlers gleichsam Fesseln und Ketten angelegt würden (n.9).

Mit solchen Gründen wird aber eine schwierige und schwerwiegende Frage aufgeworfen, die jede Kunst und jeden Künstler angeht und die nicht durch Erwägungen der Kunst und der Ästhetik zu lösen ist, die vielmehr zu entscheiden ist nach dem obersten Grundgesetz des letzten Zieles, von dem jeder Mensch und jede menschliche Handlung unverbrüchlich und endgültig geleitet wird. Die Hinordnung und Hinleitung des Menschen auf sein letztes Ziel - das Gott ist - wird durch ein unbedingtes und notwendiges, in der Natur und der unendlichen Vollkommenheit Gottes selbst begründetes Gesetz so festgelegt, daß nicht einmal Gott jemanden davon ausnehmen kann. Durch dieses ewige und unveränderliche Gesetz wird vorgeschrieben, daß sowohl der Mensch selbst wie auch alle seine Handlungen die unendliche Vollkommenheit Gottes, zum Lob und zur Verherrlichung des Schöpfers, offenbaren und nach Kräften nachahmen. Da also der Mensch zur Erreichung dieses höchsten Zieles geboren ist, muß er sich dem göttlichen Urbild angleichen und alle seine Fähigkeiten, die des Leibes wie der Seele, gegenseitig richtig geordnet und dem zu erreichenden Ziele gebührend unterstellt, in seinem Handeln auf dasselbe hinlenken. Nach ihrer vollen Übereinstimmung mit dem letzten Ziel des Menschen sind also auch die Kunst und ihre Werke zu beurteilen. Sicher ist die Kunst unter die vornehmsten Betätigungen des menschlichen Geistes zu zählen, da sie darauf ausgeht, die unendliche Schönheit Gottes in menschlichen Werken zum Ausdruck zu bringen, und da sie gleichsam deren Abbild ist. Das bekannte Schlagwort 'Die Kunst um der Kunst willen', womit man unter gänzlicher Vernachlässigung jenes Zieles, das jedem Geschöpf zutiefst eingeprägt ist, törichterweise sagen will, daß die Kunst gänzlich auszunehmen sei von irgendwelchen Gesetzen, die sich nicht aus der Kunst allein ergeben, dieses Schlagwort entbehrt jeder Kraft oder es fügt Gott selbst, dem Schöpfer und letzten Ziele, eine schwere Schmähung zu. Die Freiheit des Künstlers aber - die nicht ein blinder, von der eigenen Willkür oder von einer gewissen Sucht nach Neuem geführter Antrieb zum Handeln ist - wird durch ihre Unterordnung unter das göttliche Gesetz in keiner Weise eingeengt oder aufgehoben, vielmehr geadelt und vervollkommnet (n. 10).

> Musica sacra hac in re non aliis legibus et normis obtemperat, nisi iis quae omni arti religiosae, immo arti in universum praescribuntur. Iamvero non ignoramus quosdam artis cultores postremis hisce annis, magna cum christianae pietatis offensione, in aedes sacras ausos esse opera inducere ab ipsis confecta, quae omni religionis afflatu careant, et quae etiam rectis artis rationibus prorsus repugnent. Quem deplorandum agendi modum speciosis probare conantur argumentis quae ex propria artis natura et indole fluere asseverant. Instinctum enim illum, quo artificis mens tangatur, liberum esse dictitant neque fas esse eidem imponere leges et normas ab ipsa arte alienas, sive religiosas sive morales, cum iis

et artis dignitas graviter laedatur et artificis actioni sacro afflatu impulsae quasi vincula et compedes iniciantur (n. 9).

Huiusmodi autem argumentis quaestio movetur sane ardua et gravis quae ad omnem artem omnemque artificem spectat, neque rationibus artis et aestheticae disciplinae persolvitur, sed e supremo finis ultimi principio decernenda est quo omnis homo omnisque humana actio inviolate sancteque regitur. Hominis enim ad finem suum ultimum - qui Deus est - ordinatio ac directio lege absoluta et necessaria, in Dei ipsius natura et infinita perfectione fundata, ita firmatur, ut ne Deus quidem quemquam ab ea possit eximere. Qua lege aeterna et immutabili praecipitur, ut et homo ipse et omnes eius actiones Dei infinitam perfectionem, in Creatoris laudem et gloriam, manifestent et pro viribus imitentur. Homo igitur, cum ad hunc supremum finem consequendum natus sit, ad divinum archetypum se conformare omnesque facultates suas cum corporis tum animi, recte inter se ordinatas et fini obtinendo debite subiectas, agendo dirigere debet. E sua igitur cum ultimo fine hominis consensione et concordia etiam ars eiusque opera iudicanda sunt; quae ars certe inter nobilissimas humani ingenii exercitationes numeranda est, quippe quae ad infinitam pulchritudinem divinam spectet humanis operibus exprimendam eiusque quasi imago repercussa sit. Quapropter tritum illud effatum 'ars propter artem', quo artem, fine illo omni creaturae penitus inhaerente neglecto, a quibusvis legibus quae non ex ipsa sola emanent, omnino eximi perperam asseverant, aut omni vi caret aut ipsi Deo, Creatori et ultimo fini, gravem contumeliam infert. Libertas autem artificis - quae non est caecus ad agendum impetus proprio arbitrio vel quodam novitatis studio ductus -, eo quod divinae legi subiecta est, minime coarctatur vel tollitur, sed potius nobilitatur atque perficitur (n. 10)."
(Musicae sacrae disciplina, n. 9-10)(105)

Die Kunstanschauung der katholischen Kirche, die auf den Prinzipien der christlichen Welt- und Menschanschauung basiert und Wesen und Sinn dieser Erscheinungsform des menschlichen Geistes zu erhellen sucht, ist nun zunächst in ihrer Beziehung zu den beiden wichtigsten Richtungen der allgemeinen Musikästhetik zu betrachten. Nach einer Charakterisierung von Hans-Heinz Dräger stößt die Gegenstandsanalyse in der Musik "auf besondere Schwierigkeiten, weil das Wesen der Musik im Vergleich zu den anderen Künsten verhältnismäßig schwer zu fassen ist. Die Auffassungen gehen deshalb weit auseinander. Sie schwanken, seitdem über Musik nachgedacht wird, zwischen zwei Extremen. Das eine, die sogenannte Formal- oder Autonomie-Ästhetik, besagt: 'Musik ist sui generis und weist nicht hin auf ein Außerklangliches'. (Gatz) Dieser Standpunkt gipfelt in der These E. Hanslicks, der Inhalt der Musik seien 'tönend bewegte Formen'. Das andere Extrem, die sogenannte Inhalts- oder Heteronomie-Ästhetik, besagt: 'Musik weist hin auf etwas Außerklangliches und repräsentiert somit eine Wirklichkeit, die selbst nicht Musik ist'. (Gatz) Dieser Standpunkt gipfelt etwa in der These A. Scherings, alle Musik sei Symbol, d.h. Sinnbild, Bild eines Sinnes. Die notwendige Synthese aus beiden Anschauungen liegt in der Erkennt-

nis, daß Musik beides zugleich ist. Es gilt jeweils anteilig festzustellen, wie weit die musikalische Form von außermusikalischen Beziehungen mitbestimmt und wie weit sie musikalisch eigenständig ist."(106)

Die Ablehnung der formal-analytischen Kunstanschauung durch Pius XII. geht von der allgemein anerkannten Tatsache aus, daß das Kunstwerk Zeugnis und Veranschaulichung einer bestimmten Geisteshaltung des Menschen ist, die durch Kultur, Gesellschaft und Zeit geprägt wird. Eine Kunstbetrachtung, welche diese Vorgegebenheiten, durch die die Besonderheit der künstlerischen Formung konstituiert wird, unberücksichtigt läßt, erscheint der Kirche entweder als unzureichend - "dieses Schlagwort entbehrt jeder Kraft" (Musicae sacrae disciplina, n.10) - oder aber als Ausdruck einer Gesinnung, die die im Bereich des christlichen Denkens als unerläßlich angesehenen metaphysischen Bindungen ablehnt. Die bewußte Beschränkung auf das - in diesem Fall - "Klanglich-Musikalische" bedeutet daher in der Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" so viel wie eine Welt- und Menschanschauung, welche die Verankerung der Welt in der Transzendenz leugnet. "Ihr sind Welt und Mensch sich selbst genug"(107). Nach den Ausführungen Theodor Steinbüchels geht dieses Weltbild aus der Furcht hervor, "durch die Ausrichtung des Menschen auf Gott und durch seine Begnadung durch die Übernatur den Menschen und seine Natur zu verlieren"(108). Diese Befürchtungen erweisen sich aber nach den Grundsätzen der katholischen Glaubenslehre als unbegründet, da die Anerkennung der Transzendenz die volle Bejahung der diesseitigen Welt und der Natur des Menschen nicht ausschließt, sondern ihre Würde erhöht. Die formale Kunstbetrachtung steht somit als Teilgebiet einer irdisch verhafteten Welt- und Menschanschauung im Widerspruch zur biblischen Offenbarung und zum christlichen Denken.

Die Kirche bezieht demgegenüber eine Ausgangsposition in der Kunstbetrachtung, die der oben geforderten Synthese von Form und Inhalt nahekommt, und macht eine klare Unterscheidung zwischen der Eigengesetzlichkeit der Musik, über die der Musiker zu entscheiden hat, und den der Kunst übergeordneten Gesichtspunkten, die der kirchlichen Rechtssprechung zukommen und die dann in kraft treten, wenn ein Kunstwerk auf grund seines Sujets oder seiner Formung Anspruch auf eine Eingliederung in den christlichen Sakralbereich der Gottesverehrung erhebt.

Diese Differenzierung der Aspekte wird in der kirchenmusikalischen Gesetzgebung streng gewahrt und von Nazareno Taddei folgendermaßen charakterisiert: "In der Tat kann die Kunst in ihrer Allgemeinheit betrachtet werden (d.h. unter dem Aspekt ihrer Würde), oder aber im Besonderen und Typischen (d.h. - in bezug auf das Schaffen eines Werkes - unter streng künstlerischem Aspekt oder - in bezug auf die Canones der künstlerischen Schönheit - unter ästhetischem Aspekt).

Betrachtet man die Kunst in ihrer umfassendsten Realität (d.h. in ihrer Gesamtheit), so betrifft sie den ganzen Menschen, da sie ein Ausdruck des ganzen Menschen mit seinen Beziehungen zum Schöpfer, zu sich selbst, zu den anderen Menschen und zu den Dingen ist. In diesem Fall unterliegen die Gesetze der Kunst übergeordneten Prinzipien. Im zweiten Fall treten die eigentlichen Gesetze der Kunst in ihr Recht; die

Kunst bezieht sich dann auf einen einzigen Aspekt des Menschen: auf seine besondere Fähigkeit, schöne Dinge hervorzubringen.

Nun, die von der Enzyklika genannten Künstler sprechen von der Würde der Kunst und rufen ihre Freiheit an, um besagte Würde zu schützen. Damit betreten sie ein Gebiet, für das die ästhetischen und künstlerischen Gesetze nicht mehr genügen, weil sie auf den besonderen Aspekt der Kunst beschränkt sind. So ist es denn nötig, auf die Gesetze zurückzugreifen, die den Menschen in seiner wunderbaren Komplexität regeln und die gerade dadurch, daß sie die Komplexität mit einem einzigen Blick umfassen, so tief in die Wurzel des menschlichen Wesens eindringen.

> Infatti, l'arte può essere considerata sia nella sua realtà più piena (cioè sotto l'aspetto della sua dignità) sia anche in una sua realtà particolare e tipica (cioè l'aspetto strettamente artistico - quanto concerne la produzione di un'opera - o estetico - i canoni della bellezza artistica -). Se la si considera nella sua realtà più piena, l'arte riguarda l'uomo nella sua interezza, poiché essa è una manifestazione di tutto l'uomo con i suoi rapporti con il Creatore, oltre che con se stesso, con gli altri uomini, con le cose. In questo caso, le leggi dell'arte sono superate da leggi superiori. Le leggi dell'arte, invece, entrano direttamente quando si considera l'arte nella sua realtà paricolare; ma allora l'arte riguarda un solo aspetto dell'uomo e cioè quella sua tipica capacità di produrre cose dotate di bellezza.
>
> Orbene, gli artisti citati dall'Enciclica parlano di dignità dell'arte e ne invocano la libertà per salvaguardare appunto quella dignità. Con ciò stesso, essi entrano in un campo dove le leggi estetiche o artistiche non sono sufficienti, essendo esse limitate a un tipico particolare aspetto dell'arte.
>
> E' quindi necessario ricorrere a quelle leggi che regolano l'uomo nella sua meravigliosa complessità e che proprio per riuscire ad abbracciare d'un solo sguardo tutta questa complessità si affondano fino alle radici dell'essere umano." (109)

Die von Pius XII. dargelegte Beziehung der Kunst zum menschlichen Handeln als Ausdruck der jeweiligen Welt- und Menschanschauung und zur Schönheit Gottes wird von Benvenuto Matteucci besonders hervorgehoben: "...Als Ausdruck der menschlichen, individuellen und sozialen Natur 'sapit hominem', gehört sie der Geschichte an; als ästhetischer Widerschein der vorbildlichen trinitarischen Harmonie 'sapit Deum', ist sie Sehnsucht nach Ewigkeit. In der Geschichte ist sie Stimme eines Gewissens und Antlitz einer Epoche, d.h. der Personen und der Gesellschaft; für die Ewigkeit ist sie musikalisch ausgedrückte Wahrheit und in diesem Sinne berührt sie sich mit der Theologie als deren melodische Verkörperung. Offenbarung einer harmonischen, kreatürlichen Schönheit - menschlicher und göttlicher.

> ...Espressione della natura umana individuale e sociale 'sapit hominem': appartiene alla storia; quale riflesso estetico della esemplare Armonia trinitaria 'sapit Deum': è anelito, ansia

d'eternità. Nella storia è voce di una coscienza e volto di un'epoca, cioè delle persone e della società; per l'eternità è verità che si esprime musicalmente, e in questo senso attinge la teologia quale incarnazione melodica e rivelazione di una armonica bellezza creaturale, umana e divina." (110)

Die folgenden Untersuchungen beziehen sich auf den von Taddei als allgemeinen Aspekt der Kunst bezeichneten Problemkreis. Die Notwendigkeit einer eingehenden Behandlung desselben beruht auf der Tatsache, daß er für die künstlerische Gestaltung von ausschlaggebender Bedeutung ist. Die Art dieser Beziehung bleibt allerdings vorläufig zurückgestellt (111).

Der zu behandelnde Stoff ist gemäß der in nn. 9-10 von "Musicae sacrae disciplina" vorgelegten päpstlichen Stellungnahme in zwei Abschnitte zu gliedern, deren erster die Prinzipien der christlichen Schöpfungsordnung an hand des christlichen Menschenbildes zu entwickeln und auf das Kunstwerk anzuwenden sucht, um sie in einem zweiten für das künstlerische Schaffen im Sakralbereich wirksam zu machen. Damit werden die Beziehungen des Kunstwerkes zum menschlichen Dasein, das in seiner Gesetzlichkeit ein Abbild der göttlichen Ordnung ist, dargelegt. Die Abschnitte sind folgendermaßen überschriftet:

a) Das künstlerische Schaffen in seiner Beziehung zur christlichen Schöpfungsordnung

b) Die Bedeutung der christlichen Schöpfungsordnung für das künstlerische Schaffen im Sakralbereich.

Die Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" wird in diesen Ausführungen lediglich unter einem, wenngleich ihrem wichtigsten Gesichtspunkt kommentiert, der den Schlüssel zum Verständnis der gesamten Verlautbarung bildet. Taddei schreibt daher: "...Zugleich versteht man leicht, daß - falls man bei der Betrachtung dieses Teiles der Enzyklika die metaphysische Perspektive vergäße, in der sie die Probleme der Kirchenmusik untersucht - man darauf verzichten würde, ihren ganzen, tiefen und überströmenden Reichtum zu verstehen und Gefahr liefe, sie falsch zu interpretieren.

Ma insieme si capisce facilmente che se nel considerare questa parte dell'Enciclica si dimenticasse le prospettiva metafisica nella quale essa studia i problemi della musica sacra, si rinuncerebbe a comprenderne tutta la profonda e sovrabbondante ricchezza e si correrebbe anche il rischio di interpretarla erroneamente." (112)

a) Das künstlerische Schaffen in seiner Beziehung zur christlichen Schöpfungsordnung

Da sich die kirchliche Kunstanschauung aus einer spezifischen Deutung des menschlichen Seins entwickelt und das Kunstwerk als Abbild des Menschen bzw. als Manifestation einer christlichen oder a-christlichen humanitas betrachtet, steht diese im Mittelpunkt der päpstlichen Darlegungen. Das Menschenbild, das einem Kunstwerk ideenhaft zugrundeliegt, ist nach kirchlicher Auffassung sogar von so fundamentaler Bedeutung für die künstlerische Formung in der Sakralkunst, daß es selbst einschließlich seiner Ausdrucksweisen im menschlichen Handeln näher bestimmt werden muß, ehe das Phänomen des künstlerischen Schaffens als Sonderfall der menschlichen actio aus der Sicht des kirchlichen Standpunktes verstanden werden kann.

1. Grundzüge des christlichen Menschenbildes

Die christliche humanitas, deren Idee, Ethos und Gehalt auf die biblische Offenbarung zurückgehen und im christlichen Schöpfungsgedanken wurzeln, gehört nach den Ausführungen Th. Steinbüchels zur philosophischen Grundlegung der katholischen Sittenlehre. Sie wird von ihm folgendermaßen definiert: "...Die humanitas ist die Anerkennung alles Menschlichen, also des menschlichen Eigenseins, des menschlichen Seins in den Ordnungen der Wirklichkeit und der Begrenzung des menschlichen Seins durch diese Ordnungen und zuhöchst durch den Gründer alles Seins und jeglicher Ordnung. Mit der humanitas ist ihrem Sein gemäß die Ordnung, Einordnung und Unterordnung mitgegeben. ...Humanitas kann nicht eine Vereinseitigung des Menschseins, eine Hervorhebung bestimmter Seins- und Wertbezüge des Menschen auf kosten anderer bedeuten. Sie meint das volle und ganze Menschsein als gottgeschaffenes Sein. Humanum bedeutet alles, was im Menschen Sein hat, humanitas das Ganze dieser Seinsmannigfaltigkeit und seiner Seinsverbundenheit in der Einheit menschlichen Personseins als der herrscherlich-freien Gestalterin des Menschseins gemäß dem Seinsgesetz, das sie in ihrem Verbundensein und Eigensein erfüllt und nach dem sie zu dem sich gestaltet, was sie ist: der Mensch im Kosmos, in der Gemeinschaft, in seinem Sein zu Gott hin."(113)

Die Sonderstellung des Menschen in der geschöpflichen Welt beruht auf seiner unsterblichen Seele, auf Verstand und freiem Willen. Diese Merkmale sind Kennzeichen der Ebenbildlichkeit Gottes, in der die ursprüngliche, von Gott gegebene Seinsstufe des Menschen ihre offenbarungsmäßige Herkunft bekundet (1 Mos. 1, 27). Sie ist es auch, die die Würde des menschlichen Seins ausmacht, gemäß der "Idee, die Gott von jedem unter uns hat, nach Seinem Bilde. - ...l'idea che Dio ha di ciascun uomo creato a sua immagine."(114)

Die persönliche Willensfreiheit des Menschen, die substantiell mit der Ebenbildlichkeit verbunden ist, befähigt ihn, innerhalb derselben zu variieren, d.h. das mit seiner Gottesbeziehung verbundene Wertprinzip anzuerkennen oder abzulehnen. Mit dem Grad der vollkommenen Verwirklichung der Ebenbildlichkeit, den der Mensch, zwar nicht allein aus eigener Kraft, aber doch wesentlich durch sein Mitwirken un-

terstützt, erreichen kann, erhöht sich auch die Seinsqualität seiner humanitas. Romano Guardini schreibt daher: "Der Mensch ist kein Wesen wie die anderen...Ihm ist in einer erschreckenden Weise das Ganze des Daseins in die Hand gegeben, dadurch, daß er sich selbst in die Hand gegeben ist. Diese Sonderstellung gründet aber in seinem Verhältnis zu Gott. Der Mensch existiert nicht aus sich, sondern von Gott her und auf Gott hin. Und nicht so, daß es seinem Belieben anheim gestellt wäre, diese Beziehung zu verwirklichen, er aber, abgesehen davon, ob und wie er es tut, einfachhin Mensch bliebe, sondern die Beziehung ist wesenhaft. Sein Menschsein besteht letztlich in ihr; und die Entscheidung, die er ihr gegenüber fällt, fällt er seinem Menschsein gegenüber. So viel er Gott aufgibt, verliert er sich selbst. So viel er sich gegen Gott empört, wird er uneins mit sich. So viel er Gott aus den Augen verliert, entsinkt ihm das Wissen um sein eigenes Sein. ...Der Mensch kann - geheimnisvolles Gesetz seines Wesens - sich nur finden, wenn er sich zuerst Dem gibt, Dem er mehr gehört als sich selbst."(115)

Das Prinzip der Ebendildlichkeit ist in "Musicae sacrae disciplina" durch den Begriff des "Endzieles" vertreten. Die christliche Seinsbestimmung des Menschen, die Steinbüchel im Anschluß an Thomas von Aquin als eine "Stellung der Mitte zwischen Schöpfung und Erlösung und Vollendung" bezeichnet(116) - womit das menschliche Sein in das christliche Heilsgeschehen einbezogen ist -, wird damit unter ihrem dritten und wichtigsten Merkmal betrachtet.

Die Realisierung der Ebenbildlichkeit, die über das ewige Leben des Menschen entscheidet und die eigentliche Aufgabe des irdischen Daseins bildet, vollzieht sich demgemäß im Hinblick auf das Endziel: die Anschauung Gottes oder die Verdammnis. Das gilt vor allem für das menschliche Handeln, in dem sich Wollen und Streben des Menschen am deutlichsten offenbaren. Will der Mensch die höchste Seinsstufe der humanitas erreichen, die ihm die ewige Seligkeit verheißt, dann muß er alle seine Handlungen in möglichst vollkommener Weise dem göttlichen Urbild, dessen Ebenbild er ist, anzugleichen suchen. "Die Würde des Menschen besteht also darin," schreibt Taddei, "möglichst vollkommen Mensch zu sein. Mit anderen Worten: seine Würde besteht im Nachahmen der göttlichen Vollkommenheit.

> La dignità dell'uomo, quindi, consiste nell'essere, il più perfettamente possibile, uomo. Il che è quanto dire: la dignità consiste nell'imitare la perfezione divina; ..." (117)

2. Die Gesetzmäßigkeit des menschlichen Handelns

Diesem christlichen Menschenbild entspricht eine Wertordnung der einzelnen Betätigungsbereiche des Menschen, die sich nach dem Grad der ontologischen Qualität der humanitas, der jeweils in ihnen erreichbar ist, abstufen lassen. Besonders unter dem Aspekt des Endzieles bilden die einzelnen Tätigkeiten des Menschen von den Zweck- und Nutzhandlungen zur Erhaltung des Lebens bis zu den Akten der Gottesverehrung eine aufsteigende Reihe. Bedeutet das Wirken in der natürlichen Ordnung der Welt eine Teilnahme des Menschen am schöpferischen Sein Gottes, so muß das Tun in der übernatürlichen Ordnung als

ein jenem übergeordnetes Handeln bezeichnet werden, "denn es ist nicht nur Teilnahme am schöpferischen, sondern geradezu am erlösenden Sein Gottes.

> poiché ciò è addirittura una partecipazione all'essere redentore e non solo creatore di Dio."(118)

Unabhängig von dieser Rangordnung, die sich für eine Bestimmung der Seinsqualität des Kunstwerkes als außerordentlich bedeutsam erweisen wird, kann sich unter drei Vorbedingungen in jeder menschlichen actio eine Angleichung an das jeweils zugrundeliegende göttliche Urbild vollziehen, wenngleich immer in den dem Menschen natürlich gesetzten Grenzen seiner Geschöpflichkeit:

1. durch die allgemeine ethisch-religiöse Intention des Individuums nach Verwirklichung der Ebenbildlichkeit, die im Hinblick auf das Endziel zu einer unterschiedlichen Wertung der einzelnen Handlungsbereiche führt;
2. durch das Einwirken der göttlichen Gnade;
3. durch ein dem Streben und der Begnadung des Menschen entsprechendes Handeln.

Zwei dieser Komponenten, die erste und dritte, entsprechen "dem typisch katholischen Begriff des 'Mitwirkens' "(119), d.h. dem Anteil des Menschen an der Verwirklichung seiner gottgewollten Seinsweise, denn die christliche humanitas zeigt sich in ihrer Beziehung zum menschlichen Handeln im Anschluß an Steinbüchel nicht nur als eine spezifisch katholische "Idee" vom Menschen, sondern auch als ein verpflichtendes "Ideal"(120), das erst realisiert werden muß. Der Einzelpersönlichkeit des Menschen wird damit breitester Spielraum zur vollen Entfaltung ihrer Individualität gegeben, die Werte des natürlichen Lebens werden nicht etwa verachtet, sondern durch ihr In-Beziehung-setzen zu den absoluten Werten in einer ihrem Wesen und ihrer Bedeutung für das Endziel angemessenen Weise in die humanitas eingeordnet. Sind alle diese Voraussetzungen in vollkommener Weise erfüllt, dann begibt sich in der actio des Menschen ein Aufleuchten des jeweiligen göttlichen Urbildes, das man auch als "Epiphanie" bezeichnen kann, wenn man von der religionswissenschaftlichen Bedeutung des Wortes absieht und es in der allgemeinen Definition von Guardini als "das Erscheinen des Göttlichen in sinnenhafter Gestalt" versteht(121). In diesem Sinn wird der Terminus in den folgenden Ausführungen verwendet.

Seit der Menschwerdung Gottes und der Erlösung des Menschen von der Erbschuld durch den Kreuzestod Christi verwirklicht sich die Angleichung des Menschen an Gott in der Nachfolge Christi. Als Beispiel nennt Guardini Stephanus in seiner Haltung denen gegenüber, die ihn steinigen: "Hier geschieht Epiphanie, Aufleuchten, Auftönen der Wirklichkeit jenes Christus, der, wie der Erbe des Stephanus', Paulus, sagen wird, in den Seinen lebt, so, daß dieser 'lebt, aber nicht er, sondern Christus in ihm'. (Gal. 2,20)"(122)

Die Nachfolge Christi, die in der Gottesverehrung Ursprung und Ziel und in der Eucharistischen Kultfeier ihre wesenhafte Mitte hat, ist aber nicht auf das Tun in der übernatürlichen Ordnung beschränkt, sondern umgreift alle Bereiche des Lebens. Das Christliche erweist sich somit als eine Qualität, die die natürlichen Werte des menschlichen Daseins voraussetzt und sich an ihnen entfaltet gemäß dem Auftrag des Christen, die Welt aus dem Geist Christi zu erneuern.

Auch das kulturelle Schaffen des Menschen ist in diesen Aufgabenbereich einbezogen und kann nicht isoliert von ihm betrachtet werden. Es bildet geradezu einen besonders überzeugenden Beweis dafür, daß die Verankerung des Menschen und der Welt in der Transzendenz eng mit einer umfassenden Lebensgestaltung verbunden ist und sich an ihr zu bewähren hat. Steinbüchel schreibt daher: "In der Anerkennung des Kreatürlichen und speziell des kreatürlich Humanen lebt ein ehrfürchtiges Ernstnehmen des Wirklichen und das Bewußtsein der Verantwortlichkeit für seine Bildung und Pflege vor dem Schöpfer, heiße es Mensch, Volk, Beruf, Staat, Kultur. Aber diese Haltung zum Wirklichen stößt durch zum Wirklichsten, zum Herrn der Wirklichkeit. Das Humane ist immer erst das Zweite, das Vorletzte, Gott das Erste, das Letzte. Daher können Glaube und Religion von ihrer Kulturleistung aus nicht verstanden noch gerechtfertigt werden. Es kann eine Kultur, überhaupt humane Leistung auf jedem Gebiet aus dem Glauben geben - und das Christentum hat in allen Bereichen geschichtlich-menschlichen Geisteslebens Großes gewirkt -, aber 'christliche Kultur' ist immer nur die Kulturarbeit christlicher Menschen, die aus ihrem Glauben den Antrieb empfangen, die Schöpfergabe ihrer humanitas als 'Talent' zu verwalten. Immer ist dieses Schaffen an die Zeit, an ihre besonderen Möglichkeiten, Grenzen und Forderungen gebunden. Aus dem Ewigen der Offenbarung ist eine 'christliche Kultur' als ein überzeitliches Programm menschlicher Geistesleistung nicht abzuleiten, aber ebensowenig eine zeitgebundene Form christlicher Kultur. Alles kommt auf die Menschen der Zeit an, auf ihren Willen und ihre Entschlossenheit, den Bereich des Humanen aus christlicher Glaubensgesinnung der Situation der Zeit entsprechend zu gestalten."(123)

In bezug auf die Kunst folgt daraus, daß nicht die Materie oder die künstlerische Formung als solche christlich sind - selbst wenn sie sich christlicher Themen bedienen -, sondern einzig die Geisteshaltung und die Kunstanschauung des Künstlers, durch die sie bestimmt werden und die sich dem Kunstwerk auf unmerkliche Weise mitteilen. Christlich ist das Wesen der Kunst also nur insofern, als diese an der christlichen humanitas partizipiert bzw. die Gott-Ebenbildlichkeit des Menschen, die eine Teilhabe am göttlichen Sein ist, auf ästhetischer Ebene verwirklicht und zur Anschauung bringt. Eine Leugnung oder Ablehnung des christlichen Menschenbildes und der katholischen Weltanschauung muß daher auch zu einer Loslösung der Kunst von den Merkmalen der Ebenbildlichkeit - Geschöpflichkeit, Erlöstheit und Endgerichtetheit - sowie von den Vorbedingungen führen, unter denen sich die Angleichung des Menschen an die göttliche Vollkommenheit und die der Kunst an die göttliche Schönheit vollzieht. (vgl. S. 119 ff.)

3. Das künstlerische Schaffen in der Ordnung des menschlichen Handelns

Die künstlerische Betätigung des Menschen wird von Pius XII. auf grund ihrer Zugehörigkeit zum katholischen Weltbild in die Gesamtheit des menschlichen Handelns eingegliedert und gleich diesem auf das Endziel hingeordnet. Ihre Charakterisierung in "Musicae sacrae disciplina" als eine der "vornehmsten Betätigungen des menschlichen Geistes" (n.10) hebt sie aus dem Verband der unmittelbaren Zweck- und Nutzhandlungen des Menschen heraus, was aber nicht ausschließt, daß sie einem besonderen Zweck dienstbar gemacht werden kann. Taddei definiert das künstlerische Tun als eine Tätigkeit, die "der Materie eine geistige Qualität aufprägt - l'arte è esattamente imprimere una qualità di ordine spirituale (l'idea poetica) in una materia."(124) Nach katholischer Kunstanschauung bedeutet das, der Materie die Qualität des Christlichen aufzuprägen.

Die Zweck-losigkeit eines solchen Vorgehens im Sinne eines Nutzens für den Bereich des natürlich-irdischen Lebens wird besonders deutlich, wenn man berücksichtigt, daß das Kunstwerk bzw. das Schöne bereits unabhängig vom Christlichen, das sich in ihm nach kirchlicher Ansicht darstellen soll, dadurch gekennzeichnet wird, daß es "ohne Zweckmäßigkeit oder Vorstellung des Zweckes sei"(125). Guardini schreibt: "Zum Wesen des Kunstwerks gehört, daß es wohl Sinn hat, aber keinen Zweck. Es ist weder um eines technischen Nutzens, noch eines ökonomischen Vorteils, noch einer didaktisch-pädagogischen Unterweisung und Besserung, sondern um der offenbarenden Gestalt willen da. ...Im konkreten Werk können sich die Gesichtspunkte der Gestaltung mit den verschiedensten Absichten praktischen Nutzens verbinden: eine reine und genaue Besinnung wird immer zeigen, daß die grundsätzliche Sinnhoheit des Kunstwerkes dadurch nicht aufgehoben wird. Im Letzten wird es geschaffen, damit es sei und offenbare."(126) Das Kunstwerk ist hierin dem Christlichen verwandt, denn auch dieses dient dem Irdischen nur zur Erhöhung seiner Würde und zur Verwirklichung der Schöpfungsordnung, hat aber seinen Sinn außerhalb jeglichen Vorteils in sich selbst bzw. in der Transzendenz. So ist es verständlich, daß das Christliche im Kunstwerk eine ganz besondere Heimstätte finden kann.

Der Wesenszug der Zweck-losigkeit des Kunstwerkes ist seit Kant unter der Bezeichnung der "Interesselosigkeit des Wohlgefallens" als analytische Bestimmung des Schönen bekannt. Nach Hartmann besagt sie "nichts als den absoluten, auf nichts weiter zurückführbaren Eigenwert des Schönen."(127) Dieser negative Charakter der Definition darf jedoch nicht den Beigeschmack des Überflüssigen und Leichtfertigen erhalten: "Demgegenüber ist zu bewahren: 'Unnützlichkeit' ist nicht Überflüssigkeit; gerade die höchsten Dinge sind unnütz, weil sie die höchsten sind. Alles Sinngebende ist in diesem Sinne 'unnütz', auch die sittlichen Eigenwerte, am meisten die höchsten. So ist die Welt von unten her aufgebaut: das Leben ist der leblosen Natur nicht nützlich, der Geist ist dem Organischen nicht nützlich; aber beides, wenn es einmal geworden ist, bringt Sinn und Bedeutung in die Welt hinein. So steht auch das Schöne da, seinem eigenartigen Wertcharakter nach: es ist

weder dem Leben des Organismus noch dem des Geistes nützlich, wohl aber findet das letztere in ihm einen Gipfel, der seine ganze Weite überstrahlt. Und insofern wiederum können vom Schönen die größten Wirkungen in der Welt des Geistes ausgehen. Dafür ist 'nützlich' ein viel zu geringer Ausdruck. Denn es geht um Sinngebung. Es ist also viel zu wenig, wenn man gegen diese Unnützlichkeit eine gewisse 'Kulturfunktion' des Schönen (etwa die erzieherische) anführt. Es geht hier um viel Größeres."(128)

Der Zweck einer Eingliederung der künstlerischen Betätigung in den allgemeinen Handlungsbereich des Menschen durch Pius XII. besteht darin, die Gültigkeit von außerkünstlerischen Normen auch für dieses Teilgebiet der actiones nachzuweisen. Gleichzeitig wird die Tatsache verdeutlicht, daß die Entfaltung der menschlichen Individualität dadurch keine Einbuße erleidet, sondern gerade in der Anerkennung und Berücksichtigung des christlichen Schöpfungsprinzips zu ihrer wahren humanitas heranwächst. Taddei begründet das mit folgenden Worten: "Gerade weil das künstlerische Schaffen ein geistiges und freies Faktum ist, kann sich der Künstler nicht jenen höchsten Normen entziehen, die das freie menschliche Handeln regeln.

Diese Regeln annehmen, heißt: die menschliche Natur anerkennen, bedeutet nicht eine Beschneidung der Persönlichkeit, erhöht vielmehr ihre Freiheit und ihren Reichtum, denn diese von Gott gesetzten Normen haben den einzigen Zweck, die Vervollkommnung des eigenen Wesens (des Menschen), eines 'freien Wesens', zu erreichen.

Wer sich also auf die Freiheit der Inspiration und der Kunst beruft, um sich jenen höheren Normen zu entziehen, verfälscht die Termini, denn in gewissem Sinne verneint er ja die Freiheit der Kunst, da er mit seinen Schlüssen die Wahrheit der Prämissen negiert.

> ... proprio perché la creazione artistica è un fatto spirituale e libero - l'artista non può sottrarsi nella sua azione a quelle superiori norme che regolano la libera azione umana.
>
> Accettare tali norme vuol dire accettare la natura umana; non è quindi un coartare la propria personalità, bensì un darle maggiore libertà e maggiore ricchezza, poiché queste norme poste da Dio all'uomo hanno il preciso scopo di fargli raggiungere la perfezione del proprio essere, che è un 'essere libero'.
>
> Pertanto, coloro che invocano la libertà dell'ispirazione e dell'arte per sottrarsi a tali norme superiori, non fanno che equivocare sui termini, anzi-in certo senso-negano la libertà dell'arte, poichè con le conclusioni negano la verità delle premesse."(129)

Innerhalb der Rangstufe, die der künstlerischen Betätigung im menschlichen Handeln zukommt, kann das Kunstwerk in verschiedenster Weise vorgestellt werden, je nachdem, welchem Bezirk des menschlichen Tuns es in seiner ursprünglichen Zweckbestimmung zugehörig ist. Die Sakralkunst nimmt dabei sinngemäß die ontologisch höchste Seinsstufe ein, weil sie auf die Akte der Gottesverehrung hingeordnet ist, in denen der Mensch die humanitas gemäß dem Prinzip des Endzieles am vollkommensten verwirklicht. Die christlich-sakrale Kunst, die eine

Funktion in der Liturgie innehat, wird durch die Verbindung mit der höchsten christlichen Kulthandlung in einer noch unmittelbareren Weise auf das Endziel des Menschen bezogen und empfängt dadurch eine ganz besondere Würde.

Die Kirchenmusik zeichnet sich innerhalb dieser allgemeinen Zuordnung durch eine Sonderstellung aus, die darauf beruht, daß sie in einzigartiger Weise befähigt ist, sich mit einer Kulthandlung direkt zu verbinden. Pius XII. unterscheidet daher in "Musicae sacrae disciplina" zwischen den bildenden Sakralkünsten, die der Vorbereitung der Liturgie dienen, und der Kirchenmusik, die an ihrem Vollzug unmittelbar beteiligt ist. Daraus leitet sich für die Kirchenmusik eine besondere Verpflichtung hinsichtlich der Berücksichtigung von außerkünstlerischen Prinzipien ab: "Auf diese Richtlinien und Gesetze religiöser Kunst ist die Kirchenmusik noch durch eine engere und höhere Bindung verpflichtet, insofern sie an die Kulthandlung näher herantritt als die meisten anderen freien Künste, z.Bsp. die Baukunst, die Malerei und Bildhauerei; während nämlich diese Künste den heiligen Riten einen würdigen Ort zu bereiten sich bemühen, nimmt sie in der Ausführung der heiligen Zeremonien und Riten selbst einen bevorzugten Platz ein.

> His quidem artis religiosae normis ac legibus musica sacra etiam arctiore et sanctiore devincitur vinculo, quia propius quam pleraeque aliae artes liberales, ut architectura, disciplina pingendi et fingendi, ad ipsum cultum divinum accedit: illae enim ritibus divinis dignam sedem parare student, haec vero in ipsis caerimoniis sacris et ritibus exsequendis praecipuum quendam obtinet locum."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 13)

Mit dieser Differenzierung verbindet Pius XII. jedoch keine absolute Rangordnung der Sakralkünste. Die Kirchenmusik nimmt zwar in der Liturgie einen den anderen Künsten gegenüber bevorzugten Platz ein, vermag aber deren Bedeutung für die Gottesverehrung in keiner Weise zu mindern oder gar zu ersetzen. Immerhin muß zugegeben werden, daß die bildenden Künste in der Liturgie eher vernachlässigt werden können als die Musik, ohne daß der Vollzug der Kulthandlung gestört wird. Das zeigt sich vor allem in Notzeiten und Diasporaverhältnissen und ist auf die größere Gegenstandsbezogenheit dieser Künste zurückzuführen. (vgl. S. 148f. und S.151f.)

Die liturgische Vorzugsstellung, die der Musik mit Recht zuerkannt werden muß, führt aber in den Kommentaren vielfach zu der Anschauung, daß sich damit auch eine höhere Würde bzw. höhere Seinsqualität dieser Kunst verbindet. So interpretiert beispielsweise N. Taddei den vorstehenden Passus der Enzyklika folgendermaßen: "Die Seinsart der Kirchenmusik ist innigst verbunden mit dem, was der Mensch tut, um in sich den göttlichen Archetypus unter kultischem Aspekt zu realisieren. Dieser aber ist es, der direkt den Tribut des Lobes und der Verehrung meint, worin wiederum die höchste Realisierung des menschlichen Seins besteht. So ist denn die Würde der Kirchenmusik höher als die der übrigen Künste.

Il modo di 'essere' della musica sacra è dunque direttamente e intimamente connesso con ciò che l'uomo fa per realizzare in sé l'archetipo divino sotto l'aspetto cultuale; e tale aspetto, a sua volta, è quello che considera direttamente ed esplicitamente il tributo di lode e di gloria in che consiste la più perfetta realizzazione dell'essere umano. Quindi la dignità della musica sacra è più alta di quella delle altre arti sacre."(130)

Auch F. Romita unterscheidet im Anschluß an Pius XI. zwischen der Kirchenmusik als einem wesentlichen Bestandteil der Liturgie und den Künsten bzw. Elementen, die diese konstituieren: "Itaque Pontifex clare distinguit musicam sacram, ut partem integrantem cultus, ab ipsis elementis constitutivis eiusdem."(131) Die besondere Kultfähigkeit der Musik wird von ihm aus drei Merkmalen abgeleitet: aus ihrer Anpassungsfähigkeit an das Wort, aus ihrer Beziehung zum seelischen Leben und aus ihrer Eignung zur Wortausdeutung.

1. Die Romitasche Wertung der Musik auf grund ihrer Anpassungsfähigkeit an das Wort entspringt einer persönlichen Einteilung der Künste, in der die Dichtkunst die höchste Rangstufe einnimmt. (...ipsa divina revelatio est poëma, in quo veritas locum tenet fictionis, verba hominum cedunt verbis Dei.) Es folgen die Architektur, Malerei, Bildhauerei und die Ornamentik. Die Musik verleiht allen diesen Elementen eine wundersame Stimme und vereint die ihr eigene lebendige Bewegung mit ihnen. (Musica demum, inter artes foemina princeps, his omnibus elementis vocem dulcisonam infundit, eisque motum vitalem sibi proprium communicat.)(132) Sie nimmt somit eine Sonderstellung ein, die vor allem dadurch befestigt wird, daß sie sich auch mit dem gesprochenen Wort vereinigen kann, was allen anderen Künsten, die ihrerseits auch verschiedene Verbindungen miteinander eingehen können, versagt ist.

Die beiden anderen Merkmale der Musik, ihre Beziehung zum seelischen Leben und ihre Befähigung zur Wortausdeutung, finden sich auch bei anderen Autoren, ohne daß aus ihnen auf eine Prädestination dieser Kunst für den religiösen Bereich der Gottesverehrung geschlossen wird, wie es bei Romita der Fall ist.

2. Die enge Beziehung der Musik zum Menschen erläutert Romita an hand der einzelnen musikalischen Gestaltelemente. Danach stehen Rhythmus und Pulsschlag in unmittelbarer Beziehung zueinander. Ein ähnliches Verhältnis zeigt sich zwischen Konsonanz und Dissonanz und der Bewegung, die seelischen Vorgängen eigen ist(133). Auch Hartmann weist auf die der Musik und dem seelischen Leben gemeinsame Dynamik hin und bezeichnet beide Bereiche als unräumlich (undinglich und immateriell), wodurch sie eng miteinander verbunden sind(134). Romita spricht weiter von der Fähigkeit der Musik, die Gedanken zu "transzendieren"(135), Hartmann hingegen davon, daß die Musik die emotionalen Elemente der Wahrnehmung aufnimmt und sie durch Melodie, Harmonie und Klangfarben zu steigern vermag(136).

3. Die Unbestimmtheit, die dem musikalischen Ausdruck eigen ist, wird bei Romita primär unter dem Aspekt der dadurch möglich gewordenen Befähigung zur Wortausdeutung betrachtet. Dieses Kennzeichen erweist sich tatsächlich als von weittragender Bedeutung für die liturgische Funktion der Kirchenmusik und zwar nicht nur für die Vokal-, sondern auch für die Instrumentalmusik(137).

Eine offizielle kirchliche Bestätigung ihres besonderen sakralen Seinscharakters erhält die Kirchenmusik in der Enzyklika Pius' XII. "Mediator Dei" durch den Hinweis, daß Christus als göttlicher Stifter seiner Kirche nicht nur im Opfer des Altares und in den Sakramenten wahrhaft gegenwärtig ist, wenngleich in verborgener Gestalt, sondern auch "im Lob Gottes und im Bittflehen zu Ihm, nach dem Worte: 'Wo nämlich zwei oder drei in Meinem Namen vereint sind, bin Ich mitten unter ihnen'. (Matth. 18, 20)

> ...praesens adest denique in Deo admotis laudibus ac supplicationibus, secundum illud: 'Ubi enim sunt duo vel tres congregati in nomine meo, ibi sum in medio eorum'."
> (Mediator Dei, n. 20)

Damit darf Epiphanie, das Erscheinen des Göttlichen in sinnenhafter Gestalt, die für das menschliche Handeln nicht ohne weiteres sinnenfällig ist, sondern erst aus der christlichen Lebensanschauung bzw. der Nachfolge Christi erwächst, zumindest für den liturgischen Gesang, in gradueller Abstufung und verallgemeinerter Form aber auch für die Kirchenmusik im allgemeinen und die übrigen Sakralkünste angenommen werden, soweit sie den damit verbundenen Ansprüchen und Verpflichtungen des Bibelwortes entsprechen, d.h. dem Zusammensein der Gemeinde im Namen Jesu dienlich sind.

In diese Gottesbeziehung der Kirchenmusik sind nicht nur die Musiker, Komponisten und Interpreten, einbezogen, sondern vor allem die singende und hörende Gemeinde. Das Lob Gottes in Gesang und Spiel gilt ja seit jeher als eine elementare Gebetsform des Menschen, die auch - bei entsprechender innerer religiöser Aktivität - im Hören weiterwirkt. Sind beide Ausdrucksweisen der Musik schon im weltlichen Bereich Mittel zur Kommunikation, so werden sie es in der christlichen Gottesverehrung, insbesondere der Liturgie, unter dem besonderen Aspekt der Gemeinschaft in Jesus Christus.

Nachdem die vorstehenden Ausführungen die Beziehung der künstlerischen Betätigung des Menschen zur christlichen humanitas und die Sonderstellung der Kirchenmusik dargelegt haben - womit die Ausgangsposition der päpstlichen Stellungnahme in n. 10 von "Musicae sacrae disciplina" hinreichend erläutert ist, sind nun die Prinzipien der christlichen Schöpfungsordnung zu behandeln. Daraus sind anschließend die Konsequenzen für die Musik unter Anwendung der bisher gemachten Erfahrungen zu ziehen.

4. Die Prinzipien der christlichen Schöpfungsordnung

Die christliche Schöpfungsordnung erwächst aus der natürlichen Gottesoffenbarung bzw. -erkenntnis. Ihre Charakterisierung und Abgrenzung gegen den Bereich der übernatürlichen Gottesoffenbarung und -erkenntnis dient im vorliegenden Zusammenhang ausschließlich einer Erläuterung der Beziehung des Kunstwerkes zur Schöpfungsordnung. Die Ausführungen können sich daher auf die Kennzeichnung der Prinzipien beschränken und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Gemäß der katholischen Glaubenslehre offenbart sich Gott in zweifacher Weise: durch die Natur und die Offenbarung. Daher unterscheidet man zwischen natürlicher und übernatürlicher Gottesoffenbarung.

Die natürliche Gottesoffenbarung entwickelt sich aus der Abbildlichkeit. Unter Anwendung des Begriffes "Epiphanie" in der allgemeinen Guardinischen Definition bekundet sich in ihr eine grundsätzliche Anwesenheit Gottes in der Welt und bezeugt die Tatsache, daß sich der christliche Gott der Offenbarung, der an sich jenseits all dessen steht, was Welt heißt, nicht beziehungslos zu seiner Schöpfung verhält, sondern sie "durchwohnt und durchwaltet."(138) Daraus folgt, daß die Dinge der Welt nicht nur stoffliche Gebilde, sondern zugleich auch Träger des Göttlichen sind. Diese Art des göttlichen Einwirkens in die Welt darf aber nicht im pantheistischen Sinne interpretiert werden, wonach sich das Göttliche der Natur und Welt real und substantiell mitteilt, denn sie untersteht dem Schöpfungsprinzip der Geschöpflichkeit und der Abbildlichkeit, in dem das Anderssein der Weltdinge gegenüber dem göttlichen Sein ausgesprochen ist. Die erste der beiden Feststellungen - daß Gott die Welt durchwohnt und durchwaltet - ist dem Christen durch den Glauben an die Offenbarung verbürgt. Die zweite, nach der die Dinge Träger des Göttlichen sind, erweist sich hingegen als außerordentlich differenziert. Ihr gegenüber erhebt sich die Frage, in welcher Weise die Dinge Göttliches enthalten, wodurch sie sich voneinander unterscheiden, und wie das Göttliche aus ihnen erkannt werden kann. Die Beantwortung dieser Fragen muß, soweit sie sich auf die natürliche Gottesoffenbarung beziehen, mit Hilfe der natürlichen Gotteserkenntnis vorgenommen werden. Diese ist in der Natur des Menschen begründet und bedient sich natürlicher Hilfsmittel, d.h. des Verstandes und der Sinne. Nach den Ausführungen J.M. Scheebens vermitteln Natur und Mensch ein Wissen um Gott durch einen "doppelten Spiegel: durch die äußere sinnenfällige Natur der Körperwelt und durch die eigene geistige Natur der erkennenden Seele selbst. Durch erstere wird Gott zunächst als allgewaltige und wohltätige Macht und ordnende Vorsehung, durch letztere in den inneren Attributen seines geistig-ethischen Lebens erkannt."(139) Die Verbindung dieser verschiedenen Einzelvorstellungen auf grund der menschlichen Erfahrung im Umgang mit den Dingen führt nach Scheeben zu einer "relativ allseitigen Vorstellung" von Gott und seinen Vollkommenheiten(140), ohne daß diese jedoch eine umfassende, über Wesen und Natur Gottes hinausgehende Erkenntnis vermitteln kann.

Das katholische Weltbild basiert somit auf der Anschauung, daß die Schöpfung ein Zeugnis und Abbild Gottes ist und daß Gott aus ihr auch in der vorstehend beschriebenen Weise erkannt werden kann. Gottesbeweise dieser Art finden sich schon im Alten Testament, so im Buche der Weisheit, in dem es heißt: "Toren sind alle Menschen, die beim Betrachten der Werke Gottes den Werkmeister nicht finden. Wenn sie schon hingerissen sind durch die Schönheit der geschaffenen Dinge, so sollten sie erkennen, wieviel herrlicher noch deren Gebieter ist; denn der Urheber der Schönheit hat sie geschaffen. Und wenn sie schon über deren Kraft und Wirksamkeit staunen, so sollten sie daraus schließen, um wieviel mächtiger noch ihr Schöpfer ist; denn aus der Größe und Schönheit der Geschöpfe ist durch Vergleiche deren Schöpfer zu erkennen."(141)

Zur Beantwortung der vorstehenden Fragen, die für die katholische Kunstanschauung von wesentlicher Bedeutung sind, ist es aber auch notwendig, die Grundzüge der übernatürlichen Gottesoffenbarung bzw. -erkenntnis zu vergegenwärtigen. Nach christlicher Anschauung offenbart sich Gott außer in der Natur in besonderer Weise durch die Offenbarung. Durch sie erhält der Mensch Kenntnis vom inneren Leben Gottes, z.Bsp. der Trinität, sowie vom göttlichen Heilsplan. Diese Erscheinungsweise Gottes ist an klar erkennbare Zeichen gebunden, mögen sie sichtbar sein oder nicht. Die großen Theophanien des Alten Bundes zeigen, in welch mannigfacher Weise sich Gott dem Volke Israel mitgeteilt hat und wie er sich dazu aller Sinne des Menschen bedient.

Ihre Vollendung findet die übernatürliche Selbstbezeugung Gottes in Christus. "So ist Er auch die eigentliche Epiphanie."(142)

Nach der Himmelfahrt Christi setzt sich die reale Anwesenheit Gottes in der Welt in der von Christus gestifteten Kirche fort, wenngleich in verborgener Gestalt, die erst am Jüngsten Tag ihr wahres Wesen offenbaren wird. Pius XII. weist auf das Fortleben Christi in der Kirche, besonders in der Liturgie, mit folgenden Worten hin: "...Deshalb ist in jeder liturgischen Handlung zugleich mit der Kirche ihr göttlicher Stifter zugegen.

> Quapropter in omni actione liturgica una cum Ecclesia praesens adest Divinus eius Conditor."
> (Mediator Dei, n. 20)

Christus ist weiter zugegen im Opfer des Altares, im Priester als Stellvertreter Christi, in den Eucharistischen Gestalten und den übrigen Sakramenten, im Gotteslob und Bittflehen der Gemeinde sowie im Wort der Offenbarung und der Predigt. Diese Anwesenheit Gottes in der Welt kann nicht aus den natürlichen Kräften des Menschen erkannt werden, sondern setzt die Gnade des christlichen Glaubens voraus.

Im Anschluß an diese Prinzipien ist daher in der Erörterung der Fragen, in welcher Weise das Göttliche in der Welt erscheint oder anwesend ist, zu unterscheiden zwischen einer substantiellen, wenngleich nur im Glauben erkennbaren Gegenwart Gottes (vor allem in den Sakramenten), die auf der übernatürlichen Offenbarung beruht, und einer

nicht realen, sondern abbildlichen Erscheinungsweise Gottes (in den Dingen), die sich aus den Gottesbeweisen und dem christlichen Weltbild ableiten läßt.

Bestimmt der christliche Glaube die Zugehörigkeit des Menschen zur Kirche, so entscheidet die katholische Weltanschauung über Grad und Ausmaß der Wirksamkeit dieses Glaubens, auf deren Basis sich die christliche humanitas und das Ethos der künstlerischen Betätigung des Christen entfalten. Die Bedeutung, die Pius XII. in "Musicae sacrae disciplina" den metaphysischen Voraussetzungen der Kunst beimißt, erwächst aus der speziellen Situation der Gegenwart, in der die natürliche Gotteserkenntnis und die Gottesbegegnung des Menschen auf grund der Gottesbeziehung alles Seienden weitgehend an Wirkkraft verloren hat. Der Grund für diese Verkümmerung des christlichen Weltbildes kann mit Hilfe von Guardinis Betrachtungen über "Die Sinne und die religiöse Erkenntnis" erläutert werden. Guardini weist darauf hin, daß die ursprüngliche Haltung des Christen zur Welt und zu Gott durch die Irrtümer der Zeiten in ungünstiger Weise beeinflußt worden ist. Wörtlich heißt es: "Der Christ hat Gott den Gehorsam nicht aufgesagt; wohl aber hat er weithin aus dem Lebendigen Gott, der sich in der Offenbarung kund getan hat, den abstrakten 'Gott der Philosophen', das 'absolute Wesen' der Metaphysik werden lassen."(143) Er hat ihn auf das Jenseits beschränkt und seine Wirksamkeit auf den Kirchenraum eingeengt. Nach Guardini ist es nun die besondere Aufgabe des modernen christlichen Denkens, durch das In-Beziehung-setzen der Welt zu Gott, d.h. aber die Auswertung der natürlichen Gottesoffenbarung und -erkenntnis "wieder zu der lebendigen Ordnung durchzudringen, die sich in der Offenbarung kund tut,"(144) da gerade die Erkenntnis des Göttlichen in der sinnenhaften Gestalt der Weltdinge einen bedeutsamen Zuwachs an Menschsein im Sinne der vollkommenen Verwirklichung der Ebenbildlichkeit nach sich zieht. Der christliche Glaube und die Anerkennung der christlichen Schöpfungsordnung gelten allerdings dabei als vorausgesetzt. "Glauben aber heißt" nach Guardini, "sich diesem Gott verpflichten; im konkreten Geschehnis Seinen Willen zu erkennen und ihn zu tun, so gut man kann. - In diesem heiligen Kontakt erwacht der Mensch zur Fülle dessen, was er ist. Zum Besitz seiner Organe, welche für die Begegnung mit Gottes Schöpfung geschaffen sind und zum Bewußtsein einer Lebenseinheit, die sich von der Gegenwart bis in die einstige Vollendung erstreckt."(145) Die Sinne werden hier nicht bloß als materielle Qualitäten verstanden, sondern sie "erfassen auch den lebendigen Geist. Nicht den bloßen Geist, sofern er für sich ist; wohl aber den verleiblichten, sofern er sich ausdrückt."(146)

Die Ausführungen Pius' XII. in "Musicae sacrae disciplina" und die dort entwickelte katholische Kunstanschauung erscheinen in diesem übergeordneten Zusammenhang einer christlichen Welt- und Lebensgestaltung in einem vollkommen neuen Licht. Die Kunst und die künstlerische Betätigung des Menschen gelten der Kirche als eine wesentliche Ausdrucksform für die Heimholung der Welt in die Ordnung Gottes.

Im Bereich der natürlichen Gottesoffenbarung kann im Anschluß an diese grundsätzlichen Vorbemerkungen eine Differenzierung vorgenommen werden, welche die jeweilige Beziehung des Seienden zu Gott veranschaulicht und die Einteilung bzw. Rangordnung der einzelnen Seinsbereiche, die bisher lediglich aus der Zweckbestimmung der menschlichen Handlungen abgeleitet wurde, begründet. Insgesamt sind drei Merkmale zu unterscheiden: die Geschöpflichkeit, die Abbildlichkeit und die Endbezogenheit.

1. Die Geschöpflichkeit umfaßt die Tatsache der Geschaffenheit alles Seienden durch den persönlichen Gott der Offenbarung. Die vom Menschen produzierten Dinge nehmen dabei eine Sonderstellung ein, da die Schöpferkraft Gottes in ihnen durch die Ebenbildlichkeit des Menschen, die eine Teilhabe am schöpferischen Sein Gottes ist, wirksam wird.

2. Die einzelnen Dinge legen aber nicht nur durch ihre Geschöpflichkeit einen Beweis für die Existenz Gottes ab, sei es in unmittelbarer Weise in der Natur oder sei es in mittelbarer Weise in den Werken des Menschen, sondern sind auch ein Abbild ihres göttlichen Schöpfers. So geben Natur und Mensch ein Zeugnis der unendlichen Vorzüge und Eigenschaften Gottes und zwar in ähnlicher, wenngleich allgemeinerer Form, wie die vom Menschen hervorgebrachten Dinge und Handlungen etwas über die Persönlichkeit ihres Urhebers aussagen. Daraus ergibt sich für den Menschen die Verpflichtung, seine Handlungen und Werke so zu gestalten, daß sie auch wirklich Abbild der göttlichen Vollkommenheit sind und sich dem Mitmenschen als solche bezeugen, damit dieser ebenfalls zur Nachahmung derselben bewegt wird.

3. Das Seiende ist schließlich noch durch ein drittes Kennzeichen mit Gott verbunden - es sei denn, daß der Mensch die Dinge durch die Art seiner Anschauungsweise von ihrem ursprünglichen transzendenten Bezug löst -, nämlich durch die Endbezogenheit. Für dieses Merkmal setzt Pius XII. den Begriff des "Endzieles" ein. Es äußert sich im mehr oder weniger ausgeprägten Bestreben alles Seienden, zu seinem göttlichen Ursprung zurückzukehren, um sich in ihm zu vollenden und ewig fortzuleben. Das Endziel entscheidet somit über die ontologische Qualität der Geschöpflichkeit.

Die praktische Anwendung der drei Prinzipien führt nicht nur zu einer Differenzierung der einzelnen Seinsbereiche, sondern auch zu einer Wertung, die dadurch bestimmt wird, in welchem Maße das Schöpfungsprinzip ausgeprägt ist. Während die Geschöpflichkeit ein für alles Seiende in gleicher Weise zutreffendes Kennzeichen ist, erfolgt in der Abbildlichkeit eine Aufspaltung, die sich aus den im einzelnen Seienden abgebildeten spezifischen göttlichen Eigenschaften ergibt. Die Gott-Ebenbildlichkeit des Menschen muß in diesem Zusammenhang als die höchste und umfassendste Stufe der Abbildlichkeit bezeichnet werden, die den Menschen über alles andere Seiende erhebt. Auf grund dieser Vorzugsstellung ist der Mensch aber auch am meisten gefährdet, seine ursprüngliche Seinsstufe zu verlieren.

Die Beziehung der Schöpfung zum Endziel ist in der unbeseelten Natur nur in passiver Form vorhanden (147), sie gilt als das wesentliche und vorzügliche Merkmal der christlichen humanitas, weil das Endziel von

ihr anerkannt und in aktiver Weise, nämlich durch ein entsprechendes Verhalten und Handeln, realisiert wird. Die Bewußtheit von Tod und Gericht als Endpunkte des menschlichen Lebens stellt dem Christen die Wichtigkeit einer Hinordnung aller Handlungen auf Gott ständig vor Augen. Er hofft, durch die Barmherzigkeit Gottes und sein Streben nach einer möglichst vollkommenen Verwirklichung seiner Ebenbildlichkeit einst vor Gottes Richterspruch bestehen und seiner Anschauung teilhaftig werden zu können.

Aus dieser mit dem Schöpfungsprinzip verbundenen Stufung und Wertung des Seienden leitet sich eine natürliche Schöpfungsordnung ab, die mit dem katholischen Weltbild unlöslich verwoben ist, den Standort bzw. Wert der einzelnen Seinsbereiche bestimmt und ihr Verhältnis zueinander regelt: "...Hier wird die Welt", schreibt Steinbüchel, "als ein geordnetes Ganzes gesehen, in dem die geschaffenen Wesen je nach dem Grade ihrer Seinsfülle in einer Stufenordnung stehen. Dieser griechische Gedanke des abgestuften Kosmos ist das Mittel, die Weisheit des Schöpfers - den das Griechentum nicht gekannt hat - in seiner Schöpfung zu erfassen und jedem Seienden in seiner Art und Idividualität sein vom Schöpfergott begründetes Recht auf Sein, Sosein und Stellung im Seienden zu sichern. Diese Seinsbetrachtung entspringt der Achtung vor des Schöpfers weiser Güte ebenso wie einem weltoffenen Blick für die Fülle und die Schönheit des geschaffenen Seins. Hier wurzelt die katholische Ehrfurcht vor dem Seienden, die auch im sittlichen Verhalten des Menschen zu ihm sich bewähren soll, und die Weltzugewandtheit, die nichts Seiendes abwerten, aber auch jedes in der Ordnung sehen und im Verhalten zu ihr anerkennen will, in der es steht. So hat jedes Seiende die ihm eigene 'Natur', sein Wesen und seine Wirkkräftigkeit je nach seiner Seinsbeschaffenheit. So steht zugleich eines mit dem anderen in kosmischer Beziehung und jedes wie das Ganze in Beziehung zu Gott."(148)

Das Schöpfungsprinzip, auf grund dessen dem Menschen die ontologisch höchste Seinsstufe zukommt, ist nun unter besonderer Berücksichtigung des Endzieles auf die künstlerische Betätigung des Menschen zu übertragen. Damit werden deren Beziehungen zum allgemeinen menschlichen Handeln erweitert und die besonderen Verpflichtungen, die der Sakralkunst aus ihrer Eingliederung in die christliche Welt- und Wertordnung erwachsen, verdeutlicht.

5. Wesen und Bedeutung der Kunst auf grund der christlichen Schöpfungsordnung

Die Beziehung der Kunst zur christlichen Schöpfungsordnung und damit zur katholischen Welt- und Menschanschauung wird in diesem Abschnitt nur im Hinblick auf das Kunstwerk erläutert. Der künstlerische Schaffensprozeß des Menschen bleibt hingegen außer Betracht, da er gesondert behandelt wird(149). Außerdem begnügen sich die Ausführungen vornehmlich mit einer Darlegung des Verhältnisses, das die Musik zur Schöpfungsordnung hat. Die dabei zutage tretenden Grundsätze können aber auch auf alle anderen Künste übertragen werden, so daß sich aus der Beschränkung auf die Musik, die durch die Themenstellung bedingt ist, keine prinzipielle Vorzugsstellung dieser Kunst in der christlichen Schöpfungsordnung ableiten läßt.

In bezug auf die Musik sind die gleichen Merkmale einzusetzen, die für alles zur natürlichen Gottesoffenbarung gehörende Seiende festgestellt wurden: die Geschöpflichkeit, die Abbildlichkeit und das Endziel.

1. Die geschöpfliche Abhängigkeit der Musik von Gott wird von Pius XII. dadurch charakterisiert, daß er sie als eine Gabe Gottes an den Menschen bezeichnet. Sie ist eine Sonderform der Teilhabe des Menschen am schöpferischen Tun Gottes: "Zu den vielen und großen Gaben der Natur, mit welchen Gott, in dem der Einklang vollkommenster Übereinstimmung und innerster Verbundenheit herrscht, die nach seinem Bild und Gleichnis geschaffenen Menschen ausstattete, gehört durchaus die Musik, die ja zusammen mit den übrigen freien Künsten der geistigen Freude und der seelischen Wonne dient. Von ihr sagt mit Fug und Recht Augustinus: 'Die Musik, das Wissen um, beziehungsweise der Sinn für gute Melodie, ist aus Gottes Freigebigkeit auch den vernunftbegabte Seelen besitzenden Sterblichen zur Vorstellung einer großen Sache verliehen worden.

> In tot tantisque naturae donis, quibus Deus, in quo perfectissimae concordiae summaeque cohaerentiae est concentus, homines ad suam 'imaginem et similitudinem' (Gen. 1, 26) creatos exornavit, musica profecto est, utpote quae simul cum ceteris liberalibus artibus ad spiritualia pertineat gaudia et ad animi oblectationem. De ea iure meritoque Augustinus haec habet: 'Musica, id est scientia sensusve bene modulandi, ad admonitionem magnae rei, etiam mortalibus rationales habentibus animas Dei largitate concessa est.' (Epist. 161, De origine animae hominis, 1,2 : P.L., XXXIII, 725)"
> (Musicae sacrae disciplina, n. 2)(150)

Damit wird die Musik "weisheitsvoll auf ihre wahre, immerwährende Quelle zurückgeführt: Gott, den Schöpfer - ...ha sapientemente riportato la musica alla sua vera perenne sorgente: Dio creatore"(151) und auf die ontologische Abhängigkeit der Kunst von Gott hingewiesen, die sich aus der christlichen Weltanschauung ableitet. Dieses Merkmal der Kunst muß nach Ansicht Gremignis in der gegenwärtigen Welt besonders hervorgehoben werden, weil man sich heute vielfach der Geschenke Gottes erwehrt, um den Verpflichtungen, die sich daraus ergeben, zu entgehen. Wörtlich heißt es: "Der maßvolle, aber entschiedene Akzent ist nicht ohne ein 'damit' - vor allem, wenn man an die Oberflächlichkeit des modernen Menschen denkt und an seine angemaßte Selbstgenügsamkeit, die ihn dazu bringt, die Gaben der Schöpfung zu benutzen und zu genießen, als ob sie ihm rechtens gehörten, ohne jemals den Geist und ein dankbares Herz zum göttlichen Geber zu erheben.

Von Natur aus und gewohnheitsmäßig im Besitz wunderbarer Gaben, glaubt der Mensch, deren absoluter Herr zu sein, während er einfach deren Nutznießer ist und als solcher unabdinglich bestimmt, von ihnen Dem gegenüber Rechenschaft abzulegen, Der sie ihm gab, auch in der Musik. ...

Wer Christ ist, erkennt jedenfalls in der Musik - der liturgischen und der nichtliturgischen - eine wundervolle Gabe Gottes und schließt daraus als rechtmäßige Konsequenz, daß wir uns der Gaben Gottes nicht gegen seinen Willen bedienen können noch dürfen.

> Il misurato ma preciso accenno non è senza perchè, se si considerano soprattutto la superficialità dell'uomo moderno e la sua pretesa autosufficienza, che lo portano a usufruire e godere dei doni della creazione, quasi gli appartenessero di diritto, senza mai elevare la mente e il cuore riconoscenti al divin Donatore.
>
> Naturalmente e abitualmente in possesso di mirabili doni, egli pensa di esserne l'assoluto signore, mentre non è che il semplice usufruttuario e, come tale, destinato inesorabilmente a renderne conto a Chi glieli ha dati. Anche della musica...
>
> Comunque, chi è cristiano riconosce nella musica - liturgica e non liturgica - uno stupendo dono di Dio, e ne deduce, come legittima conseguenza, che dei doni di Dio non possiamo né dobbiamo servirci contro il volere de Lui."(152)

2. Die christliche Anschauung vom göttlichen Ursprung der Musik steht in engem Zusammenhang mit dem zweiten Kennzeichen der Geschöpflichkeit: der Abbildlichkeit.

Diese Beziehung des Kunstwerkes zum Göttlichen wirft mannigfache Probleme auf. Ausgangspunkt für die katholische Auffassung ist die Stellungnahme Pius' XII., der die Kunst als Abbild der göttlichen Schönheit bezeichnet und die Aufgabe des Künstlers in der Veranschaulichung bzw. Nachahmung derselben erblickt. (Musicae sacrae disciplina, n.10, vgl. S.94) Die Nachahmung der Schönheit Gottes bedeutet jedoch ebensowenig eine Herabwürdigung der Kunst wie die Nachahmung der göttlichen Vollkommenheit im sittlichen Streben des Menschen einen Verlust an humanitas nach sich zieht. Nach kirchlicher Ansicht ist das Gegenteil der Fall: durch die Nachahmung wird sowohl die Würde des Menschen als auch die der Kunst erhöht, nicht aber verringert. Der Gedanke der Nachahmung, verbunden mit dem eigenschöpferischen Tun des Menschen, findet sich in diesem umfassenden Sinne auch außerhalb der christlichen Kunstanschauung, so bereits in der Antike als mimesis und poiesis(153).

Die Abbildlichkeit der Schönheit Gottes im Kunstwerk wird in den Beiträgen zur Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" ausführlich kommentiert. Die Autoren bedienen sich zur Veranschaulichung dieses Phänomens vornehmlich der Analogie. So beschreibt beispielsweise Matteucci die Relation der Kirchenmusik zur göttlichen Schönheit folgendermaßen: "Gabe Gottes also - 'Harmonie vollkommener Eintracht und höchsten Zusammenklanges' - ist die Kirchenmusik, ästhetischer Widerschein des exemplarischen trinitarischen Gotteslebens im Menschen; analoge Teilhabe an der innersten Harmonie des transzendentalen Seins, die der gläubige Künstler in seiner musikalischen Erfahrung (die er als verantwortliche Berufung versteht und nicht als uferlos ihm disponibel) in die geschichtliche Ordnung der Schöpfung und Erlösung einfängt und ausdrückt, indem er sich der Töne bedient - gedenkend des WORTES -, seine im äußeren Universum (dem Kosmos) und im inneren Universum

(dem Menschen) verstreuten Stimmen im Gesang einsammelt, gleichsam wie in einer fast unsichtbaren, aber wahrnehmbaren Leiter zur absoluten Harmonie.

> Dono dunque di Dio - 'armonia di perfetta concordia e somma coerenza' - è la musica sacra, riflesso estetico nell'uomo della 'esemplare' Vita divina trinitaria; dopo e partecipazione analogica dell'armonia intima dell'Essere trascendente che l'artista credente, nella sua esperienza musicale intesa come vocazione responsabile e non come eccentrica disponibilità, capta nell'ordine storico della creazione e della redenzione ed esprime, servendosi dei suoni, pensando al Verbo; e raccogliendo nel canto le sue voci disperse nell'universo esteriore (il cosmo) e nell'universo interiore (l'uomo) quasi invisibile ma sensibile scala verso l'assoluta armonia."(154)

Die Abbildlichkeit der Schönheit Gottes im Kunstwerk bildet jedoch nur eine Seite der kirchlichen Kunstanschauung. Sie ist gleichsam das vorweggenommene Ergebnis des künstlerischen Strebens im Menschen, die Schönheit Gottes in möglichst vollkommener Weise nachzuahmen, d.h. die künstlerische Formung in möglichst hohem Grade zu einer Manifestation der christlichen humanitas werden zu lassen, damit die Ebenbildlichkeit auch in der Kunst realisiert werde. Zur Verwirklichung dieser Aufgabe, von der die Abbildlichkeit wesenhaft abhängig ist, gehören zwei Faktoren: die vollkommene künstlerische Formung, die den durch nichts zu ersetzenden Eigenwert des Schönen verkörpert, und die Berücksichtigung der Beziehungen, die das Schöne zu anderen Werten hat und die in der künstlerischen Gestaltung mit ausgedrückt werden bzw. in ihr zur Erscheinung gelangen. Beide Aspekte des Schönen können an hand einer Definition Guardinis erläutert werden: "Schön ist ein wirkliches Ding oder ein Kunstwerk, wenn sein inneres Wesen und Bedeuten vollkommen in seinem Sein ausgesprochen ist."(155)

Das für die katholische Kunstanschauung wichtigste Kennzeichen des Schönen ist die auch von Guardini festgehaltene Tatsache, daß sich der Eigenwert des Schönen an einem anderen Wert - dem inneren Wesen und Bedeuten eines Dinges - entwickelt. Das ist nun zunächst in bezug auf die göttliche Schönheit darzulegen und dann in gradueller Abstufung, die sich in der Abbildlichkeit ausdrückt, auf das Kunstwerk zu übertragen. Aus den dabei zutagetretenden Prinzipien kann anschließend der katholische Standpunkt näher bestimmt und gegen andere Anschauungen abgegrenzt werden.

aa) Die für das Schöne unerläßliche Adäquatheit von Wesenheit und Erscheinung, von Form und Inhalt, erfährt im trinitarischen Sein Gottes ihre höchste Ausprägung. Daher ist die Schönheit Gottes vollkommen, ursprünglich und unendlich. Dieser in Gott in vollkommener Weise ausgebildete Eigenwert des Schönen wird aber durch die anderen Eigenschaften Gottes konstituiert: das Heilige, das Wahre, das Gute usw.. Mit dieser Wertbeziehung des Schönen verbindet sich im katholischen Denken eine verbindliche, unüberspringbare Wertordnung, in welcher der Wahrheitswert an erster Stelle steht. So definierte die Scholastik die Schönheit als Abglanz der Wahrheit: "Pulchritudo est splendor ve-

ritatis - est species boni", von Guardini folgendermaßen übersetzt: "Schönheit ist der Vollkommenheitsglanz der Offenbarung innerer Wesenswahrheit und Seinsgüte."(156) (vgl. S. 97, Matteucci)

Diese Wertordnung ist auch der kirchlichen Kunstanschauung zugrundegelegt. Da sich in ihr aber ein allgemeingültiges Prinzip des menschlichen Wertempfindens ausspricht, das von der katholischen Theologie lediglich unter dem besonderen Aspekt des christlichen Gottes der Offenbarung interpretiert wird, findet sich dieser Standpunkt auch in außerkirchlichen Kunstbetrachtungen. So bezeichnet beispielsweise Martin Heidegger die Kunst als "das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit"(157). Auch Nicolai Hartmann räumt dem Wahrheitswert eine Vorzugsstellung ein, wenngleich er mit der Aufstellung seiner Wertreihe keine absolute Stufenleiter verbunden wissen will, indem er darauf hinweist, daß die Wertklassen zwischen Neben- und Überordnung schwanken(158).

bb) Im Kunstwerk müssen nach kirchlicher Ansicht beide Aspekte - der Eigenwert und die Wertbeziehung des Schönen - in gleicher Weise berücksichtigt sein, wenn die Nachahmung der göttlichen Schönheit verwirklicht werden soll. Weder die künstlerische Gestaltung noch der "Inhalt" des Kunstwerkes, das Sujet, Programm oder die Zweckbestimmung, gewährleisten demgemäß allein die Abbildlichkeit, sondern immer das Zusammenwirken beider Faktoren. Wohl kann der Wahrheitswert eines Sujets so stark sein, daß er einer künstlerisch minderqualifizierten Formung gegenüber immun ist - der religiöse Kitsch liefert hierfür mannigfache Beispiele -, aber dann ist das Kunstwerk nicht mehr ein Abbild der göttlichen Schönheit, weil zwischen Inhalt und Form keine Ausgewogenheit besteht. Wie weit sich eine christlich-religiöse Kunst auf einen solchen Minimalismus in der Darstellung von Glaubenswahrheiten beschränken darf, muß vorläufig dahingestellt bleiben(159).

Die Beziehung des Kunstwerkes zu den außerkünstlerischen Wertbereichen ist eng mit der Intention oder persönlichen Auffassung verbunden, die der Künstler seinem Werk bewußt oder unbewußt aufprägt und die vor allem in der Sakralkunst dem christlichen Denken und dem katholischen Glaubensgut entsprechen muß. Die Schönheit Gottes als ein besonderer Ausdruck der unendlichen göttlichen Vollkommenheit verpflichtet den Künstler zu einer umfassenden, alle Lebensbereiche einbeziehenden Nachahmung seines göttlichen Urbildes, das durch die Abbildung der göttlichen Schönheit in einer den Sinnen besonders zugänglichen Weise erscheint.

Eine Beschränkung des künstlerischen Schaffens auf das Formale, ohne Berücksichtigung der Wertbezüge des Schönen, widerspricht daher der von der Kirche geforderten und im göttlichen Schöpfungsprinzip enthaltenen Nachahmung der göttlichen Schönheit mindestens in dem gleichen Maße wie es bei künstlerisch verfehlten Darstellungen eines kirchlich anerkannten Wertes der Fall ist. Während diesen aber die Stabilität des Wahrheitswertes oder des religiösen Wertes zugute kommt, sind jene, die die Wertbeziehungen vernachlässigt haben, im Bereich der Gottesverehrung ohne jeden Halt. Daher kann ein nur formal schönes Kunst-

werk ohne Berücksichtigung seines "Inhaltes" von der Kirche in der Liturgie nicht geduldet werden, zumal sich in ihm außerdem die Negierung der Transzendenz des Menschen und seiner Geschöpflichkeit unverkennbar ausspricht.

Die Anerkennung des göttlichen Wertprinzips durch den Künstler und sein Streben nach Verwirklichung desselben in der christlichen humanitas führt hingegen bei entsprechender künstlerischer Qualifikation, die trotz allem ein unersetzbarer Faktor in der adäquaten Veranschaulichung der Wertordnung ist, zu einem Aufleuchten der göttlichen Schönheit in der Abbildlichkeit.

cc) Auch das Kunsterleben wird von diesen Grundsätzen bestimmt. Die künstlerische Formung als Eigenwert des Schönen hat an ihm sogar einen wesentlichen Anteil, indem sie die Reaktion auf die Betrachtung eines Kunstwerkes merklich zu beeinflussen vermag. Entscheidet sie in der Sakralkunst auch nicht über ein religiöses Angesprochensein im allgemeinen - wofür der Kitsch wiederum genügend Beweismaterial liefert -, so doch über die Art und damit auch den Tiefgang des religiösen Erlebens. Nach Aengenvoort wird dem Christen die Erfahrung der irdischen Schönheit nicht zu irgendeinem Frömmigkeitserlebnis gefühlsmäßiger Prägung, "sondern zu einem natürlichen Glaubensakt", der ein Akt des Willens und der Gnade ist, "und damit zu einer stets neuen realen Begegnung mit dem in Christus erschienenen Gott. Dies geschieht am meisten dort, wo die Dinge und ihre Schönheit durch offizielle Setzung der Kirche in die Liturgie aufgenommen wurden und dort das symbolisch darstellen, was die Liturgie mit sakramentaler Kraft real bewirkt: die Gnadengemeinschaft zwischen Gott und uns. So wird die Musik zur 'Kirchenmusik' im tiefsten Sinne des Wortes." (160)

Die Gottesbegegnung des Menschen durch die Kunst kann in zweifacher Weise ausgelöst werden, entweder durch den Bereich des Sittlichen oder den des Religiösen, und zwar auf grund der Tatsache, daß der Betrachter eines Kunstwerkes im ästhetischen Erleben immer auch zu einer außerästhetischen Wertantwort aufgerufen wird, die den Wertbereichen entspricht, die dem Kunstwerk ideenhaft zugrundeliegen. Guardini schreibt in bezug auf die sittliche Wertantwort des Menschen in Verbindung mit dem Kunsterleben, die von ihm bereits als ein besonderer Aspekt des Religiösen angesehen wird, folgendes: "...So mündet auch das rechte Verhältnis zum Kunstwerk in etwas Religiösem aus. Die voraufgehenden Überlegungen haben gezeigt, daß ich dem Kunstwerk nicht gerecht werde, wenn ich es 'genieße', sondern daß ich die Begegnung des schaffenden Menschen mit dem Ding mitvollziehen muß. Ich trete in den Raum ein, der hier entsteht, und lebe in der sich erhebenden reineren Welt. Indem ich sie schaue, werde ich von ihr erfaßt. In mir selbst wird 'das Bessere' angerufen und aus der Bindung und dem Druck freigemacht, worin das tägliche Dasein es hält." (161)

In der Sakralkunst steht das ästhetische Erleben in engem Zusammenhang mit dem umfassenden Akt des Glaubens, der in der sakramentalen Vereinigung des Menschen mit Gott seinen Mittelpunkt hat und ihn von dort aus auch in allen anderen Bereichen des menschlichen Handelns zu einer Verwirklichung seiner Gott-Ebenbildlichkeit anregt. Die Voraus-

setzung für diese Wirksamkeit der Kunst bildet allerdings eine der christlichen humanitas entsprechende Kunstbetrachtung. Bei Oskar Söhngen heißt es daher in einer Zusammenfassung der Aengenvoortschen Ausführungen: "Freilich besitzt der Mensch von Natur die Freiheit der Entscheidung; er kann darum den Ruf zu Gott in der ästhetischen Ordnungserfahrung überhören oder ablehnen, er kann sich sogar durch den Glanz der Schönheit in seiner Selbstherrlichkeit, in seinem Nein gegen Gott bestätigt und bestärkt sehen. Dann wird die Musik statt zur Dienerin der Religion, zum Religionsersatz. Ja, im Akt der religiösen Verweigerung kann die Musik, trotz der Beibehaltung der wunderbaren Ordnung, ihr dämonisches Gesicht enthüllen." (162)

Zwischen göttlicher und künstlerischer Schönheit besteht somit ein Abhängigkeitsverhältnis - von Matteucci als der eigentliche ontologisch-theologische Wert der Musik bezeichnet ("...il più essenziale valore ontologico-teologico della musica") (163) -, das sowohl positiv als auch negativ wirksam sein kann, je nachdem, unter welchen Voraussetzungen ein Kunstwerk geschaffen und unter welchen es betrachtet wird. Diese Relation, die an Komplizierung dadurch zunimmt, daß sich die göttliche Schönheit in der Kunst an die Gott-Ebenbildlichkeit des Menschen als außerästhetischen Wertbereich bindet, ist auch in den anderen Sakralkünsten nachweisbar, daher haben die päpstlichen Ausführungen in "Musicae sacrae disciplina" einen allgemeinen, aber absolut verbindlichen Charakter. Aus dem ontologisch-theologischen Wert der Kunst erwächst nämlich erst die spezielle Qualität der Sakralkunst bzw. der Kirchenmusik, die von Matteucci als mystisch-kirchlicher Wert bezeichnet wird und sich vornehmlich auf die pastorale Bedeutung der Kunst in der Liturgie bezieht (164).

Zusammenfassend darf festgehalten werden, daß das Zentrum der katholischen Kunstanschauung in ihrer Zugehörigkeit zur katholischen Welt- und Menschauffassung und in der Anwendung dogmatischer Grundsätze und Schöpfungsprinzipien auf ein Gebiet des menschlichen Daseins liegt, das durch seine Verbundenheit mit dem Menschen eine theologische Betrachtungsweise nicht ohne weiteres nahelegt. Diese aber wird nach kirchlicher Ansicht erst dadurch ermöglicht, daß die katholische Dogmatik die übernatürliche Gottesoffenbarung und -erkenntnis durch die natürliche erweitert, um zu einem möglichst umfassenden christlichen Weltbild zu gelangen. (vgl. S.108 ff.) So ist es verständlich, daß sich sowohl protestantische als auch nichttheologische Kreise vom katholischen Standpunkt distanzieren.

Der Unterschied zwischen katholischer und evangelischer Musikanschauung beruht auf der Tatsache, daß die evangelische Theologie die Mittel der Gotteserkenntnis und -offenbarung auf Wort und Sakrament beschränkt wissen will und daher durch die Sinne, d.h. die Schöpfung und die Kunst, keinen unmittelbaren Zugang zu Gott finden kann. Dieser Standpunkt kommt besonders deutlich bei Söhngen in seinen "Theologischen Grundlagen der Kirchenmusik" zum Ausdruck: "Aber es ist uns (der evangelischen Theologie) nicht erlaubt, nach der Weise der natürlichen Theologie von diesen Gesetzen und Ordnungen (der natürlichen Gottesoffenbarung) her eine Brücke zu Gott hin zu schlagen, um Gottes Dasein zu beweisen und Aussagen über sein Wesen zu machen. - Hier

wird sich eine evangelische Theologie der Musik immer von den Versuchen katholischer natürlicher Theologie geschieden wissen, die sich auch von dem Phänomen der Musik her, wie der Kunst und des Schönen überhaupt, einen Weg zu Gott bahnen möchte."(165)

Die evangelische Musikanschauung hat daher mit der katholischen nur das Schöpfungsprinzip der Geschöpflichkeit, demgemäß die Musik eine Gabe Gottes an den Menschen ist, gemeinsam. Die Abbildlichkeit und die Endbezogenheit werden hingegen von ihr nicht akzeptiert. Dennoch nimmt die evangelische Theologie die Musik auf die Weise in ihren Dienst, daß sie zur Bekräftigung des Offenbarungswortes sowie zur Erbauung des Gemütes in dem Sinne herangezogen wird, wie es in der katholischen Kirchenmusik für die Religiöse Musik charakteristisch ist. (vgl. S. 79) Daher kann die evanglische Kirchenmusik nach katholischer Auffassung auch nicht als eine im engeren Sinne des Wortes liturgische Musik bezeichnet werden. (vgl. S. 198)

Die nichttheologischen Kunstanschauungen, die sich in ihren Betrachtungen über das Wesen der Kunst ausdrücklich vom katholischen Gedanken der Abbildlichkeit, d.h. von der kirchlichen Überzeugung distanzieren, daß das Göttliche, so wie es das Christentum versteht, im Kunstwerk in irgendeiner Form zum Erscheinen gelangen kann, werden von Wilhelm Weischedel beispielhaft zusammengefaßt(166).

Weischedel geht von den Philosophen des deutschen Idealismus' aus, denen die Kunst auch als Offenbarung des Göttlichen galt. Das Göttliche erweist sich danach aber nicht als ein vorgegebener, fest umgrenzter Gottesbegriff, wie es im Christentum der Fall ist, sondern als das Absolute, als Weltgrund, "Ursprung, Urgrund und Abgrund in allen Dingen."(167) (vgl. S. 110) Anschließend heißt es: "Die Behauptung, in der Kunst komme das Göttliche zur Erscheinung, steht und fällt also damit, daß dieses als die Tiefe der Welt begriffen wird. Dem widerstreitet aufs äußerste das christliche Verständnis von Gott. Der als Person den Menschen anredende, jenseitige Gott kann auf keine Weise selber zur Welt werden, es sei denn in der Menschengestalt des Erlösers oder im kultischen Opfer. So kann er sich auch nicht in einem Weltding, wie es das Kunstwerk in einer bestimmten Hinsicht doch ist, darstellen."(168) Weischedel gelangt zu diesem Standpunkt, indem er die Erscheinungsweise Gottes auf grund der biblischen bzw. übernatürlichen Gottesoffenbarung auf die Kunst überträgt. Die Selbstbezeugungen Gottes in der Natur und der Ebenbildlichkeit des Menschen samt allem, was dieser hervorbringt, bleiben hingegen außer Betracht. Gerade darin sprach sich aber die spezifisch katholische Weltanschauung aus. (vgl. S. 108 ff.) Weischedel muß daher zu der Auffassung kommen, daß es eine ihrem Wesen nach christliche Kunst nicht geben kann: "Kann es dann überhaupt eine christliche Kunst geben? Aber die Kunst vermag sich doch unstreitig christliche Motive zu Gegenständen der Darstellung zu machen und hat dies auf weiten Strecken ihrer Geschichte fast ausschließlich getan. Wollte man jedoch um deswillen von einer 'christlichen' Kunst reden, so ginge man an dem eigentlichen Problem vorüber. Nicht darum handelt es sich, ob der Gegenstand christlich oder nicht christlich ist, sondern ob die Kunst in ihrem Wesen, darin nämlich,

daß in ihr das Absolute als Weltding erscheint, christlich sein kann. Das aber ist zu verneinen. Es gibt keine Kunst aus dem Geiste eines Christentums, dem es ernst ist. Darum ist es auch von der Sache her gerechtfertigt, daß sie im Neuen Testament kaum eine Bedeutung besitzt, und daß das Alte Testament die bildende Kunst sogar ausdrücklich verwirft."(169) Die Beziehung der Kunst zum Christlichen wird infolgedessen von Weischedel auf den künstlerischen Schaffensprozeß beschränkt. "Es hat freilich eine Menge von Künstlern gegeben, die aus der Inbrunst eines gläubigen Herzens ihre Werke schufen. Christlich ist jedoch dabei lediglich die Weise, wie sie ihr Tun verstanden, daß es etwa zum Lobe Gottes geschehe. Gelingt ihnen aber ein echtes Kunstwerk, so zeugt dieses in seinem Wesen nicht von dem Gott, den das Christentum verkündigt, sondern von dem Absoluten, das im Werk die Stätte seiner Erscheinung findet. Das macht den Bruch in aller 'christlichen' Kunst aus. Der Künstler mag noch so sehr darum ringen, in seinem Tun den Gott zu preisen, an den er glaubt, - im Vollzug seines Schaffens tritt er, auch ohne sich dessen bewußt zu werden, in einen Bezirk ein, der nur sinnhaft ist, wenn die Gottheit sich als Welt darstellen kann."(170)

Diese Stellungnahme hat mit der katholischen Auffassung vieles gemeinsam (vgl. S. 102), unterscheidet sich aber von ihr dadurch, daß sie es bei der bloßen Feststellung eines christlichen Tuns in der Kunst bewenden läßt, während die katholische Anschauung diese ursprüngliche Beziehung zwischen Schaffensprozeß und Gestaltung weiterentwikkelt. Die christliche Überzeugung gilt lediglich als unerläßliche Voraussetzung für eine vollkommene Nachahmung der göttlichen Schönheit, der christliche Gott der Offenbarung und der Erlösung sowie die Gott-Ebenbildlichkeit des Menschen als die Idee, die im Kunstwerk zur Erscheinung gebracht werden soll. Daß die Art des Erscheinens keine reale ist, versteht sich dabei von selbst. Aber nach Ansicht Weischedels ist das Absolute in der Kunst ebenfalls an die Grenzen gebunden, die dem Menschen in seiner Endlichkeit auferlegt sind. Das Kunstwerk gilt daher auch ihm nur als Durchgangsstadium zum Absoluten selbst. Wörtlich heißt es hierzu: "...Darum gibt es die Kunstwerke in der Doppelheit ihres Wesens. Die Ordnung des Absoluten wird in ihnen sichtbar, aber nur so, daß die endlichen Erscheinungen der Ordnung von sich selber weg und auf sie hinweisen: die Ordnung des Tones in der Musik, des Wortes in der Dichtung, des Ragens in der Architektur, des Umrisses in der Plastik, der Linie und der Farbe in der Malerei. Diese endlichen Ordnungen, wie sie die Gestalt der Kunstwerke bilden, müssen sich selber vernichten, um über ihrem Untergang die Ordnung des Absoluten aufgehen zu lassen."(171)

Die Diskrepanz, die zwischen einer Abbildlichkeit des Absoluten bei Weischedel und einer Abbildlichkeit der göttlichen Schönheit in der katholischen Kunstanschauung besteht, wird durch die Anerkennung einer beiden Anschauungen gemeinsamen religiösen Wirklichkeit überwunden, die der eine das Absolute, der andere hingegen den christlichen Gott nennt. Diese Annäherung der Standpunkte wird von Weischedel selbst angedeutet, indem er schreibt: "Als Möglichkeit aber bleibt bestehen, daß das in der Begegnung mit dem Kunstwerk erfahrene

Absolute und der den Gläubigen anredende persönliche Gott nur zwei Aspekte einer und derselben religiösen Wirklichkeit sein könnten. Doch das ist im Felde einer Auslegung des Wesens der Kunst nicht mehr zu entscheiden." (172) Damit wird zugegeben, daß jede Beweisführung - mag sie das Christliche oder das Absolute verteidigen - dort ihre Grenze erreicht, wo die begründbare Weltanschauung vom Glauben abgelöst wird. Es ist auch hier der freien Willensentscheidung des Menschen überlassen, seine Sinne zu einer Gottesbegegnung in der Abbildlichkeit von Natur und Kunst und damit zur Verwirklichung der christlichen humanitas oder zu einer Begegnung mit dem Absoluten einzusetzen. (vgl. S. 110)

Nach diesem notwendigen Exkurs, der die katholische Haltung zum vorliegenden Fragenkomplex zu erklären und gegen andere Anschauungen abzugrenzen suchte, muß nun der Gedanke des christlichen Schöpfungsprinzips in bezug auf die Musik weiter verfolgt werden. Es bleibt nach den Ausführungen über den göttlichen Ursprung der Musik und die Abbildlichkeit noch ein letzter Punkt zu betrachten: die Musik in ihrer Beziehung zum Endziel des Menschen.

3. Das Endziel, das nach der Behandlung der Herkunft und Seinsweise des Kunstwerkes über seine Seinsbedeutung entscheidet, ist gegenüber den beiden anderen Prinzipien - der Geschöpflichkeit und der Abbildlichkeit - von so überragender Wichtigkeit, daß es von Pius XII. in den Mittelpunkt seiner Erörterungen über den allgemeinen Aspekt der Kunst gestellt wird. Die Übereinstimmung des Kunstwerkes mit dem Endziel des Menschen entscheidet gemäß "Musicae sacrae disciplina" nicht nur über seinen sakralen Wert, sondern über Sinn und Bedeutung der Kunst im menschlichen Dasein schlechthin. "Nach ihrer vollen Übereinstimmung mit dem letzten Ziel des Menschen sind also auch die Kunst und ihre Werke zu beurteilen." (Musicae sacrae disciplina, n. 10)

Die bisherigen Darlegungen über das Endziel haben gezeigt, daß dieses zwar in einer allgemeinen Form allem Seienden innewohnt, aber im menschlichen Sein am stärksten ausgeprägt ist, da es den Maßstab für die Verhaltensweise des Menschen bildet. (vgl. S. 111) Die Betrachtung der Kunst unter dem Aspekt des Endzieles bedeutet, ihr Wesen im Lobpreis Gottes zu erkennen und ihre Teilnahme am allgemeinen Kultzweck der Schöpfung nachzuweisen. Das Kunstwerk steht auch hier in unmittelbarer Beziehung zum Menschen, der auf grund seiner Ebenbildlichkeit in besonderer Weise zum Gotteslob verpflichtet ist. Romita weist mit folgenden Worten darauf hin: "Etenim strictissima iustitia homo laudis officium Deo reddere tenetur; Deus enim omnia creavit propter gloriam suam (Is. 43, 7; Deut. 25, 19); gloria autem est clara cum laude notitia, cuius fundamentum est divina perfectio. Homo igitur, musicae dono divinitus ornatus, musica laude etiam Deum glorificare tenetur, imo naturaliter ducitur. Praeterea iustitiae adnexa est virtus religionis (cfr. S. Thom. II-II, 9-81, a. 7), qua ad Deum collendum ordinamur actibus etiam cultus externi, cuius praeclara vox est musica liturgica." (173) Wie die Kunst den Lobpreis im einzelnen realisieren kann, regelt sich dementsprechend nach ihrer Zugehörigkeit zu den einzelnen Bereichen des menschlichen Handelns bzw., in der Sakralkunst, nach ihrer Bedeu-

tung für die Liturgie. Da die Musik im Vergleich mit den anderen Sakralkünsten eine Vorzugsstellung im Kult einnimmt, in dem der Mensch das Endziel und den Lobpreis am vollkommensten verwirklicht, ist sie hinsichtlich ihrer ontologischen Qualität in besonderer Weise zur Berücksichtigung dieses Schöpfungsprinzipes befähigt. Daher ist sie aber auch in hohem Maße dazu verpflichtet, den Menschen auf das Endziel hinzuweisen und ihn in seinem diesbezüglichen Streben wirksam zu unterstützen. Gilla Vincenzo Gremigni schreibt hierzu im Italienischen Kommentar: "Die Musik, die die spirituellste unter den schönen Künsten ist, zählt mit vollem Recht zu jenen edlen Manifestationen des menschlichen Geistes, die den Menschen mehr als andere zum Quell alles Guten und aller Gaben zurückführen müssen: zu Gott.

> La musica - che è la più spirituale delle arti belle - rientra di pieno diritto tra quelle nobili manifestazioni dell'ingegno umano, che, più di ogni altra, debbono riportare l'uomo alla fonte di ogni bene e di ogni dono: Dio."(174)

Dieser Standpunkt wird auch von Guardini vertreten, der jedem echten Kunstwerk eine Beziehung zum Endziel und damit auch einen religiösen Charakter zuerkennt, "der in der Struktur des Kunstwerkes als solcher liegt; in seinem Hinweis auf die Zukunft; auf jene schlechthinige 'Zukunft', die nicht mehr von der Welt her begründet werden kann. Jedes echte Kunstwerk ist seinem Wesen nach 'eschatologisch' und bezieht die Welt über sie hinaus auf ein Kommendes."(175) (vgl. S. 117) Überträgt man diese Vorzüge, die dem Kunstwerk im allgemeinen zugesprochen werden müssen, auf die Sakralkunst und die Kirchenmusik, so tritt die Bedeutung des Begriffes in "Musicae sacrae disciplina" voll zutage. Er wird von Pius XII. zum Wertmaßstab für die liturgische Eignung eines Kunstwerkes erhoben.

Die Bedeutung der Kunst liegt also nach katholischer Anschauung sowohl in der adäquaten Veranschaulichung der christlichen Wertordnung als auch in ihrem Einflußvermögen auf das Seelenheil des Menschen, und zwar nicht nur in der Sakralkunst, wenngleich dort in einer ganz besonderen Weise, sondern in der Kunst überhaupt.

Die Haltung des Christen im Umgang mit Kunstwerken erhält von hier aus ihre für das katholische Denken typische Prägung. Der Sinn des künstlerischen, speziell des musikalischen Erlebens, liegt nicht mehr nur im ästhetischen, sondern überwiegend im religiösen Bereich, und zwar dem des christlichen Glaubens. Damit erweist sich aber die katholische Kunst- und Musikanschauung als ein Teilgebiet des katholischen Welt- und Menschenbildes und die Kunst als eine Tätigkeit des Menschen, in der die Grundsätze der Dogmatik durch die sinnliche Wahrnehmung veranschaulicht werden.

b) Die Bedeutung der christlichen Schöpfungsordnung für das künstlerische Schaffen im Sakralbereich

Die Einordnung der Kunst in die christliche Schöpfungsordnung sowie ihre Beurteilung nach dem Grad der Übereinstimmung mit deren Gesetzmäßigkeit ist für das Verhältnis des Christen zur Kunst von weittragender Bedeutung, sei er in produktiver oder reproduktiver Weise unmittelbar mit ihr verbunden, oder sei sein Umgang mit Kunstwerken rezeptiv. Pius XII. behandelt die Auswirkungen der katholischen Kunstanschauung in "Musicae sacrae disciplina" nur unter einem, wenngleich dem wichtigsten Gesichtspunkt, nämlich im Hinblick auf den schöpferischen Künstler. Die entsprechenden päpstlichen Ausführungen schließen sich denen über die Eingliederung der Kunst in die katholische Weltanschauung unmittelbar an. Sie haben folgenden Wortlaut:

"Wie das Gesagte von allen Werken jeglicher Kunst gilt, so trifft es offensichtlich auch auf die religiöse und kirchliche Kunst zu. Ja die religiöse Kunst ist noch mehr auf Gott, seinen Lobpreis und seine Verherrlichung gerichtet, da sie nur das eine Ziel verfolgt, durch ihre dem Auge oder dem Ohr dargebotenen Werke den Gläubigen wirksam zu helfen, ihren Geist fromm zu Gott hinzuwenden. Der Künstler also, der sich nicht zu den Wahrheiten des Glaubens bekennen wollte oder im Herzen und in der Lebenshaltung fern von Gott stünde, soll sich ja nicht an religiöse Kunst heranmachen: es fehlt ihm gleichsam jenes innere Auge, mit dem er sehen würde, was die Majestät Gottes und die Gottesverehrung verlangen, und er darf nicht hoffen, daß seine unreligiösen Werke, selbst wenn sie vielleicht einen in der Kunst bewanderten und mit einer gewissen äußeren Geschicklichkeit begabten Menschen zeigen, wirklich die dem Tempel Gottes und seiner Heiligkeit geziemende, gläubige Frömmigkeit atmen und deshalb würdig wären, von der Kirche, der Hüterin und Schiedsrichterin des religiösen Lebens, zu den heiligen Stätten zugelassen zu werden. (n.11)

Jener Künstler aber, der am Glauben festhält und ein des christlichen Namens würdiges Leben führt, von der Gottesliebe angetrieben und die ihm vom Schöpfer verliehenen Kräfte gottesfürchtig einsetzend, wird mit aller Kraft bestrebt sein, die Wahrheiten, an die er glaubt und die Frömmigkeit, die ihn beseelt, so reif, so formschön und anziehend in Farbe oder Linie oder Ton und Akkord zum Ausdruck zu bringen und vorzulegen, daß die Betätigung in kirchlicher Kunst für ihn selbst eine Anbetung und Dienst Gottes sei und das Volk zum Bekenntnis des Glaubens und zur Übung der Frömmigkeit mächtig anrege und entflamme. Solche Künstler hat die Kirche immer in Ehren gehalten und wird sie in Ehren halten; ihnen öffnet sie weit die Tore ihrer Heiligtümer, da ihr die nicht gering anzuschlagende Hilfe willkommen ist, die diese Künstler mit ihrem Kunstsinn und ihrem Eifer zur wirksameren Durchführung der apostolischen Arbeit der Kirche leisten. (n.12)

Haec, ut de omnibus cuiusvis artis operibus dici debent, ita etiam ad artem religiosam et sacram pertinere in aperto est. Immo ars religiosa Deo eiusque laudi ac gloriae provehendae etiam magis addicitur, cum nihil aliud ei propositum sit nisi ut operibus suis, sive oculis sive auribus oblatis, ad christifidelium mentes pie ad Deum convertendas plurimum conferat. Artifex igitur qui fidei ve-

ritates non profiteatur vel animo et vivendi ratione procul a Deo versetur, ad artem religiosam manus nequaquam admoveat: caret enim illo quasi interiore oculo quo videat quid postulet Dei maiestas Deique cultus, neque sperare potest fore, ut opera sua religionis expertia, etsi forte hominem artis peritum et dexteritate quadam exteriore praeditum ostendant, revera illam pietatem et fidem spirent quae templum Dei eiusque sanctitatem deceant atque adeo digna sint quae ab Ecclesia, vitae religiosae custode et arbitra, in aedes sacras admittantur. (n.11)

Ille autem artifex qui fidem firmiter tenet vitamque christiano homine dignam agit, Dei amore impulsus ac viribus a Creatore sibi concessis religiose usus, omni ope contendet, ut veritates quas tenet et pietatem quam colit, tam scite, tam venuste atque iucunde coloribus vel lineis vel sonis atque concentibus exprimat et proponat, ut haec sacra artis exercitatio et ipsi sit quasi cultus ac religio et populum ad fidem profitendam ac pietatem colendam magnopere excitet et inflammet. Huiusmodi autem artifices Ecclesia semper in honore habuit atque habebit ipsisque templorum ianuas late aperit et pandit, cum gratum ei obveniat non parvum adiumentum quod iidem arte sua et industria afferunt ad ipsius ministerium apostolicum efficacius exsequendum. (n.12)"
(Musicae sacrae disciplina, nn. 11-12)

Diese Stellungnahme enthält drei Gesichtspunkte, die zu interpretieren sind:

1. Der christliche Glaube als Voraussetzung für eine christlich-sakrale Inspiration.

2. Die sakrale Inspiration des gläubigen Künstlers.

3. Die künstlerische Qualifikation als Mittel der Veranschaulichung der sakralen Inspiration und des christlichen Glaubens.

Alle drei Faktoren sind eng mit der christlichen Schöpfungsordnung und dem Prinzip der Nachahmung der göttlichen Vollkommenheit im menschlichen Handeln verbunden. Der ethisch-religiösen Intention des Menschen nach Verwirklichung seiner Ebenbildlichkeit entspricht der Glaube als Gehorsam Gott gegenüber (vgl. S.110), dem Einwirken der göttlichen Gnade die Heiligung der künstlerischen Inspiration und der actio die künstlerische Gestaltung. (vgl. S. 101)

Das Erscheinen der göttlichen Schönheit im Kunstwerk kann gemäß der Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" also nur unter der Voraussetzung zustandekommen, daß der Künstler die christliche Schöpfungsordnung, in die seine humanitas und die künstlerische Betätigung als eine spezifische Ausdrucksform seiner Teilhabe am schöpferischen Sein Gottes eingebettet sind, anerkennt. Das heißt:

1. er muß seine ontologische Abhängigkeit von Gott im sittlichen Streben nach Vollkommenheit zu realisieren suchen;

2. er muß die Schönheit Gottes nachahmen und sie mittels seiner schöpferischen Begabung und der göttlichen Gnade, die seine künstlerische Inspiration heiligt, möglichst vollkommen zu veranschaulichen suchen;

3. er muß das Kunstwerk so gestalten und formen, daß es auf das Endziel, auf Gott, hinweist.

Diese Charakterisierung des künstlerischen Schaffens verdeutlicht erneut die innige Verwobenheit der Kunst mit den übrigen Bereichen des menschlichen Handelns. Zugleich wird auch die Verurteilung des l'art pour l'art-Standpunktes durch die Kirche deutlich, weil dieser - bei letzter Konsequenz - die Kunst von der humanitas abtrennt oder aber, wie bereits nachgewiesen, deren Transzendenz leugnet.

Die enge Verbundenheit von Glaube, Inspiration und künstlerischer Qualifikation tritt in der Sakralkunst in ganz besonderer Weise zutage. Es muß daher versucht werden, sowohl die einzelnen Komponenten zu charakterisieren als auch die Art ihres Ineinanderwirkens zu kennzeichnen.

1. Der christliche Glaube als Voraussetzung für eine christlich-sakrale Inspiration

Nachdem die kirchlichen Forderungen in bezug auf die religiöse Grundhaltung und eine ihr entsprechende sittliche Lebensführung des Künstlers hinreichend begründet worden sind, bleibt unter dem Gesichtspunkt der Bedeutung, die die christliche Schöpfungsordnung für das künstlerische Schaffen im Sakralbereich hat, noch zu erörtern, in welcher Weise der christliche Glaube, der die unerläßliche Voraussetzung für das Ethos der künstlerischen Betätigung aus dem Geist der christlichen humanitas ist, im schöpferischen Menschen wirksam sein muß, damit er christlich-sakrale und liturgische Kunst schaffen kann. Zugleich verbindet sich damit die schwierige Frage, ob und inwieweit ein nichtchristlicher oder atheistischer Künstler den Anforderungen der Kirche in bezug auf die Sakralkunst zu genügen vermag.

Für eine Untersuchung der "Gläubigkeit" des schöpferischen Künstlers erweist es sich zunächst als notwendig, von einer nur äußerlich verstandenen Zugehörigkeit zur Kirche abzusehen und die inneren Wesenszüge der Gottesbeziehung des Menschen zu betrachten. Dabei ist festzustellen, daß die Gläubigkeit ein überaus kompliziertes und hoch differenziertes Phänomen des menschlichen Geistes ist, das nicht nur in verschiedener Weise einen ihm entsprechenden Ausdruck sucht, sondern auch unterschiedlichen oder sogar gegensätzlichen Vorbedingungen unterliegen kann. Das hat seinen Grund in der Tatsache, daß der Glaube keine einmalige und in sich abgeschlossene Begnadung ist, sondern infolge seiner Abhängigkeit von der freien Willensentscheidung des Menschen mannigfachen Bedrohungen von innen und außen ausgesetzt ist, die durch die Bereitschaft des Menschen zum Glauben und zum Mitwirken an seiner Realisierung sowie durch das Einwirken der göttlichen Gnade überwunden werden können und die Gläubigkeit erneuern und festigen. Deshalb gehören Situationen fester Glaubensgewißheit und Zuversicht ebenso zur Realität des Glaubens wie Zweifel, Schuldbewußtsein und Gottferne. Diese Vielschichtigkeit der Gottesbeziehung des Menschen entspricht dem Wesen des Menschen, sie ist daher in allen Religionen wirksam. Daraus folgt, daß auch im Christentum die Forderung des Glaubens durch die Kirche nur in den Grundsätzen kon-

stant ist, im übrigen aber der Individualität des einzelnen größten Spielraum läßt. Hierzu gehört das Zugeständnis der Unvollkommenheit menschlicher Glaubenskraft und sittlicher Lebensführung auf grund der Erbschuld und der Begrenzung der Gotteserkenntnis sowie die Möglichkeit einer Zugehörigkeit zur inneren Gnadengemeinschaft der Kirche, wenn kein persönliches Verschulden des Menschen hinsichtlich seiner Unkenntnis des katholischen Glaubens vorliegt und insofern er einen dem Christlichen nicht widerstrebenden Gottesbegriff hat, der den Maßstab für sein sittliches Verhalten bildet.

Selbst die Liturgie weist nach Guardini eine Mannigfaltigkeit an religiösen Grundgefühlen auf, die sowohl positiven als auch negativen Ursprungs sind. Im Hinblick auf die Psalmen stellt er fest, daß diesen nicht ausgesuchte, besonderen Gebieten der Glaubenswelt entnommene religiöse Gefühle zugrundeliegen, sondern menschliche und geistliche Grundwerte der Gläubigkeit, z.Bsp. "Anbetung, Verlangen nach Gott, Dank, Bitte, Furcht, Reue, Liebe, Opfergesinnung, Leidensmut, Glauben, Vertrauen usw. Nicht zu fein gespitzte, zu zarte, weiche, sondern kräftige, klare, natürlich-einfache Empfindungen"(176), die je nach dem Grad ihres intimen Charakters mit mehr oder weniger großer Zurückhaltung zum Ausdruck gebracht werden. Wenn aber Texte mit negativem Ausgangspunkt (Verzweiflung, Anklage, Verlassenheit) zum Kernbestand der liturgischen Gebete gehören, dann können sie sicher auch in gleicher Weise die Basis für eine christlich-sakrale Inspiration sein. Romita schreibt daher im Pariser Kongreßbericht folgendes: "Wir wollen einige Unklarheiten des Textes (der Enzyklika "Musicae sacrae disciplina") klären: ... Eine (der Unklarheiten) besteht darin, diejenigen Komponisten aus der edlen Kategorie der Kirchenmusiker auszuschließen, deren Leben durch menschliche Schwäche oder andere Gründe nicht die Heiligkeit des Lebens und Denkens erreicht, die die Enzyklika für sie fordert. 'Warum können aber nicht unter den Gefühlen, die der christliche Musiker ausdrücken soll, auch die der Reue über begangene Fehler oder solche der Freude über die Vergebung sein?' Die Kirchenmusik ist auch ein Mittel für das Seelenheil des Komponisten selber, und es besteht kein Zweifel, daß der Kirchenmusiker, den ein intensives geistiges Leben beseelt, für seine Seele und die der Gläubigen, an die er sich wendet, damit eine unerschöpfliche Quelle der Gnade findet.

> Voyons maintenant à dissiper quelques équivoques du texte. ... Une autre équivoque consiste à exclure de la noble catégorie des musiciens d'Eglise les compositeurs dont la vie par fragilité humaine, ou pour d'autres raisons purement contigentes, n'atteint pas toujours parfaitement à cette sainteté de la vie et da la pensée que demande l'Encyclique. 'Pourquoi ne pas dire que, parmi les sentiments que le musicien religieux est porté à exprimer, il y a aussi ceux de la contrition des fautes commises et de la joie du pardon?' La Musique Sacrée est aussi un moyen de salut pour le compositeur lui-même. Et il ne fait pas de doute que le musicien d'Eglise, qu'anime une vie spirituelle intense en tirera, pour son âme et pour celle des fidèles auxquels il s'adresse, une source intarissable de grâce."(177)

Weitaus schwieriger ist aber die Beurteilung eines Kunstwerkes, wenn der schöpferische Künstler den christlichen Gottesglauben willentlich vernachlässigt oder negiert. Die Darstellung des Christlich-Religiösen entgleitet nach den Ausführungen Matteuccis und Guardinis dann ins Dämonisch-Magische oder Ästhetizistische.

In bezug auf das Dämonische in der Musik zitiert Matteucci Theodor Haecker, der über diese Verfehlung des Christlichen in der Musik folgendes schreibt: "Es gibt eine magische Musik, die genau das Gegenteil der sakralen Musik ist. Die Zeiten der Apostasie werden nicht nur durch den Mangel an Tiefe und Maß in ihrer Kunst gekennzeichnet sein, sondern auch durch ihre Bevorzugung des Magischen in der Musik."(178) Guardini behandelt den vorliegenden Gesichtspunkt im Zusammenhang mit einer Charakterisierung des Kult- und Andachtsbildes: "Ein schlimmes, aber sehr scharfes Licht empfängt jedes Phänomen aus der ihm eigenen Möglichkeit der Zerstörung. Wenn das Kultbild entartet, dann wird es starr, leer, kalt. Seine Erhabenheit wandelt sich in Leblosigkeit. Es verliert die Beziehung zum wirklichen Dasein. Es vertrocknet zum Schema, zur Allegorie, zur bloßen Anmerkung abstrakter Begriffe. Oder aber es wird in böser Weise lebendig. Es gleitet ins Magische. Die in ihm fühlbare Kraft wird vom menschlichen Machtwillen mißbraucht. Sie wird als Weltfaktor genommen und Zwecken dienstbar gemacht. Das Bild wird zum Idol. Die echte Kategorie, von der wir oben sprachen, wird verfälscht. Der Dämon macht das Bild zu einem Mittel der Verführung in die Welt hinein. ...

Die Entartungsmöglichkeiten des Andachtsbildes gehen in eine andere Richtung. Vor allem dahin, daß in ihm selbst sowohl wie im Bewußtsein des 'Betrachtenden' die Werkwerte überwiegen: die künstlerische Leistung, die Sicherheit oder Differenziertheit der Psychologie, die Schönheit, das Interessante und Ästhetische in jeder Form. Dann gleitet es einfach ins Profane ab. Oder aber es erfährt eine noch bösere Entartung: wenn das Religiöse selbst zum Gegenstand des Genusses wird, und jene Verbindung des Religiösen, Ästhetischen und Sinnlichen entsteht, die zum Schlimmsten gehört, was eine dekadente Kultur hervorbringen kann."(179) Guardini weist weiter darauf hin, daß sich die Loslösung von Gott in der Kunst oftmals im Ästhetizismus anbahnt und unmerklich, aus einem "inneren Paganismus" des Christentums(180), Einfluß auf das religiöse Leben des Menschen gewinnt, d.h. aus einem Mangel an entsprechender Gläubigkeit des Künstlers und des Betrachters erwächst. Auch die von Pius XII. verurteilte einseitig formale Kunstanschauung kann hier eingeordnet werden, da sie mit der in "Musicae sacrae disciplina" festgestellten Gottesschmähung und dem l'art pour l'art-Standpunkt identisch ist. Sie bedeutet "eine Gefährdung der Ehre, die dem lebendigen Gott gebührt."(181)

Da die dem Kunstwerk zugrundeliegende Geistes- und Glaubenshaltung erst voll wirksam in ihrer Ausstrahlung auf den Betrachter wird, dem sich der sakrale Wert oder religiöse Unwert auf eine ihm oftmals unbewußte Weise mitteilt, sieht sich die kirchliche Autorität veranlaßt, den christlichen Glauben auch im Hinblick auf die pastorale Zweckbestimmung der Sakralkunst zum Wertmaßstab für das künstlerische Schaffen und die Kunstanschauung zu erheben. Durch ihn sollen sowohl

der schöpferische Künstler als auch der Betrachter des Kunstwerkes vor einer Gefährdung des Glaubens bewahrt werden, und zwar im Hinblick auf das Extrem des Kultbildes vor einem möglichen Aberglauben, in bezug auf das Extrem des Andachtsbildes hingegen vor einer Verwässerung des christlichen Gottesbegriffes. Zugleich ist der Glaube aber auch jenes "innere Auge", mit dem der Künstler sieht, was der Würde des Sakralbereiches entspricht und was "die Majestät Gottes und die Gottesverehrung verlangen." (Musicae sacrae disciplina, n.12)

2. Die sakrale Inspiration des gläubigen Künstlers

Eine Erläuterung der christlich-sakralen Inspiration an hand der Ausführungen Pius' XII. in "Musicae sacrae disciplina" kann sich nicht auf die Sakralkunst oder die Kunst im allgemeinen beschränken, sondern muß die Besonderheit dieses wichtigen Faktors im künstlerischen Schaffen aus den Gesichtspunkten ableiten, die für das gesamte menschliche Handeln gültig sind. Den Ausgangspunkt der Betrachtung bildet die allgemeine Inspiration, aus der sich die künstlerische Inspiration als eine auf die Kunst bezogene Sonderform der Inspiration entwickeln läßt. Anschließend ist die sakrale Inspiration zu kennzeichnen, die ihrerseits mit beiden Erscheinungsformen der Inspiration eng verbunden ist.

Unter dem allgemeinen Begriff der Inspiration ist im Hinblick auf das gesamte menschliche Handeln das Einwirken der göttlichen Kraft und Gnade zu verstehen, das den Menschen zur Realisierung seines Wollens und Strebens befähigt. (vgl. S. 101) In dieser Form ist die Inspiration in allen Lebensbereichen und Handlungsweisen des menschlichen Daseins wirksam.

Die künstlerische Inspiration bezieht sich hingegen speziell auf das göttliche Einwirken in den künstlerischen Schaffensprozeß. Sie ist eng mit den schöpferischen Kräften des Menschen verbunden, die ein Teil der göttlichen Schöpferkraft sind und den Anteil des Menschen am schöpferischen Sein Gottes bestimmen. In besonderer Weise bezieht sich die künstlerische Inspiration jedoch auf die Fähigkeit des Menschen, nicht nur nützliche, sondern auch schöne Dinge zu produzieren. (vgl. S. 100)

Die sakrale Inspiration ist eine Sonderform der künstlerischen Inspiration. Sie erwächst aus der Beziehung zwischen Religion und Kunst, zwischen der Gläubigkeit des Künstlers und seiner schöpferischen Schaffenskraft. Der Anteil des Menschen am schöpferischen Sein Gottes wird unter diesem Gesichtspunkt den christlichen Glaubenswahrheiten und Heilsgeschehnissen unterstellt. Die sakrale Inspiration ist ein spezieller religiöser Wert des christlichen Künstlers. Das geht vor allem aus den oben zitierten Ausführungen Pius' XII. hervor, der die sakrale Inspiration auf grund ihrer schöpferischen Kraft mit der Gottesliebe des Künstlers (amor Dei) identifiziert: "Jener Künstler aber, der am Glauben festhält und ein des christlichen Namens würdiges Leben führt, von der Gottesliebe angetrieben und die ihm vom Schöpfer verliehenen Kräfte gottesfürchtig einsetzend..." (Musicae sacrae disciplina, n.12). (vgl. S. 123)

Der Begriff des Gottesliebe ist in bezug auf die Sakralkunst von großer Bedeutung, denn durch ihn können die verschiedenen Arten des göttlichen Einwirkens in die Kunst charakterisiert, d.h. aber die künstlerische gegen die sakrale Inspiration abgegrenzt werden. Gemäß der katholischen Glaubenslehre ist die Gottesliebe die schöpferische und erlösende Liebe Gottes. Im Hinblick auf ihre Wirksamkeit im Kunstwerk spricht Taddei daher sowohl von einem künstlerischen als auch von einem sakralen Sein der Kunst, wobei das künstlerische Sein den schöpferischen, das sakrale Sein hingegen den erlösenden Kräften der Gottesliebe entspricht. Wörtlich heißt es: "Ein Kunstwerk existiert, insofern ihm ein Künstler eine besondere Art des Seins mitgeteilt hat (akzidentielles Sein gegenüber dem substantiellen Sein, das Gott gibt).

Diese besondere Art des Seins hat nun zwei Aspekte: einen ästhetischen und einen religiösen. Durch den ersten ist das Werk ein Kunstwerk, durch den zweiten ist es ein sakrales Werk. Die beiden Aspekte sind klar voneinander unterschieden, da der erste für den Charakter der künstlerischen Schönheit und der zweite für den Zweck des kultischen Dienstes zuständig ist. Falsch also, zu sagen, ein Kunstwerk sei sakral wegen seines religiösen Sujets bzw. es sei künstlerisch, weil es ein religiöses Sujet funktionell gut behandelt. Seine Würde als sakrales Kunstwerk hat es vielmehr, wenn es wahrhaft ein Kunstwerk und wahrhaft ein sakrales Werk ist. Diese Würde aber kann es nur von einem Künstler empfangen, der ihm außer dem künstlerischen auch das sakrale Sein verleiht.

> L'opera d'arte è frutto dell'attività dell'artista; vale a dire: se essa esiste, è perché l'artista le ha comunicato un particolare modo di essere (un essere accidentale e non sostanziale qual'è invece quello che vien dato da Dio). Questo particolare modo di essere ha due aspetti: un aspetto estetico e un aspetto religioso. Per il primo, l'opera è opera d'arte; per il secondo, essa è opera sacra. I due aspetti sono nettamente distinti, poichè il primo si specifica per il carattere di bellezza artistica e il secondo per la funzionalità ai fini del servizio del culto. Sarebbe quindi errato dire che un'opera è sacra per il fatto stesso di essere artistica quando tratta un soggetto religioso, oppure che essa è artistica per il fatto stesso di trattare funzionalmente bene un soggetto religioso. Essa invece ha la sua dignità di opera d'arte sacra, quando è veramente opera d'arte e veramente opera sacra.
>
> Questa dignità esso la può ricevere solo dall'artista che le dà l'essere sacro oltre che l'essere artistico." (182)

In jedem echten Kunstwerk offenbart sich somit zwar die schöpferische, nicht aber gleichzeitig auch die erlösende Liebe Gottes, denn sie ist das besondere Kennzeichen der christlichen Sakralkunst. Aber auch im religiösen Kunstwerk ist das "sakrale Sein" in unterschiedlicher Weise und in einer der jeweiligen Wesensart der einzelnen Künste entsprechenden Ausdrucksform wirksam. (vgl. S. 133f.)

Ebenso hat zwar jeder Künstler teil an der schöpferischen Liebeskraft Gottes, die sich ihm in der künstlerischen Inspiration mitteilt, nicht aber an Gottes erlösender Liebe, denn diese setzt den christlichen

Glauben in der oben beschriebenen Weise voraus. Bilden aber Glaube und Nachfolge Christi den Mittelpunkt im sittlichen Handeln eines Künstlers, so ist auch sein künstlerisches Schaffen von beiden durchdrungen. Matteucci betrachtet den gläubigen Künstler daher in seiner Beziehung zur Trinität: "Ja selbst am trinitarischen Geheimnis hat der gläubige Künstler teil: an der Vaterschaft Gott-Vaters, indem er die Stimmen der Schöpfung sammelt, an der Bruderschaft des Sohnes, indem er künstlerisch sein Mit-Offenbarer und Mit-Erlöser wird, an der Liebe des heiligmachenden Geistes, indem er eine universale und lebendige Gemeinschaft herstellt.

> Allo stesso Mistero trinitario partecipa l'artista sacro: alla paternità di Dio Padre nel raccogliere le voci della creazione, alla fraternità del Figlio nel divenire artisticamente suo con-rivelatore e con-redentore, all'amore dello Spirito santificatore nello stabilire una comunione universale e vitale."(183)

Das gleiche meint Taddei, wenn er das künstlerische Schaffen als Kulthandlung bezeichnet: "Wirkt ein religiöser Künstler vollkommen als solcher, so realisiert er sein Wesen als Künstler und zwar als ein Künstler, dessen Werke direkt Gott dienen. Diese besondere Seinsweise des Künstlers gehört direkt in den Bereich des Kultes, er realisiert also sein Sein in diesem Bereich, begeht also direkt eine Kulthandlung.

> Infatti, l'artista sacro, operando pienamente come tale, realizza il suo essere artista e il suo essere artista di opere che servono direttamente Dio.
>
> Questa particolare forma di essere dell'artista appartiene direttamente al settore cultuale, quindi egli realizza il suo essere in tale settore, quindi fa direttamente un'azione di culto."(184)

Die schöpferische und die erlösende Liebe Gottes offenbaren sich am vollkommens'en in Christus und der Erlösung sowie in der CARITAS, in der der Geist Christi weiterlebt. Matteucci charakterisiert dieses Ineinanderwirken der beiden göttlichen Kräfte dadurch, daß er die Erlösung als "zweite Schöpfung" und Christus als die "gekreuzigte und auferstandene CARITAS" bezeichnet(185).

Die Befähigung des Menschen, an der schöpferischen und erlösenden Liebe Gottes teilnehmen zu können, beruht sowohl auf seiner Natur als Ebenbild Gottes als auch auf seiner gnadenhaften "Über-Natur", die aus dem Glauben erwächst. Beide Wesenszüge des Menschen können wiederum durch den Begriff der christlichen CARITAS näher gekennzeichnet werden. Sie umgreifen unter diesem Gesichtspunkt die Gottesbeziehung des Menschen als Liebe zu Gott und als die zum Mitmenschen. Schöpferisch ist die CARITAS, weil der Mensch durch sie die notwendigen Kräfte und Verdienste im Hinblick auf das Endziel gewinnt; erlösend, weil der Christ im caritativen Handeln dem Nächsten als Ebenbild Gottes begegnet und dadurch die Tugenden, durch die die christliche humanitas verwirklicht wird, auch in ihm weckt. Immer aber wirken beide, Gottes- und Nächstenliebe, ineinander, weil der Mensch in der Nachfolge Christi im Mitmenschen Christus erblickt (186). Das wird besonders deutlich durch die Definition des Be-

griffes der CARITAS, die Matteucci vorgelegt hat: "CARITAS ist geordnete Liebe, Liebe, die sich aus dem Herzen zur Vernunft erhebt und von der Vernunft zu Gott in Christus, um als verwandelnde und erlösende Liebe zurückzukehren zu den Menschen und Dingen; sie ist also persönliche, ursprüngliche, ökumenische Liebe im Geiste Christi.

> La carità è amore ordinato, amore che ascende dal cuore alla ragione e dalla ragione a Dio, nel Cristo, per ridiscendere amore trasformante e redentivo degli uomini e delle cose; è cioè amore personale, originale, ecumenico nello Spirito del Cristo."(187)

Die christliche CARITAS ist also eine ganz besondere Art der Inspiration. Sie durchwirkt alle Bereiche des Lebens und gilt als Maßstab jeglichen Tuns. (vgl. S. 128) Neuartig ist aber ihre Anwendung auf das künstlerische Schaffen, die dazu führt, die künstlerische Inspiration unter christlichem Aspekt zu betrachten. Danach verbindet sich mit der schöpferischen Begabung eines Künstlers die Verpflichtung, diese in der Sakralkunst so einzusetzen, daß sie auch zu einer Teilnahme am erlösenden Sein Gottes führt. Das Wesen der sakralen Inspiration als Ursprung und Antrieb des sakralen Kunstwerkes bzw. der Unterschied zwischen sakraler und künstlerischer Inspiration besteht darin, daß die Teilnahme des Künstlers an der Liebe Gottes in der sakralen Inspiration nicht auf die speziell schöpferischen Elemente beschränkt ist, sondern als eine aus dem christlichen Glauben und der Liebe zu Gott erwachsene erlösende Kraft auf den Menschen, d.h. den Betrachter der Kunstwerke, weiterwirken und ihn als einen von Christus erlösten Menschen ansprechen will.

Die in der sakralen Inspiration wirksame schöpferische und erlösende Liebe Gottes kann auch in eine unmittelbare Beziehung zum Kultzweck der Liturgie und dem der Sakralkünste gesetzt werden: die künstlerische Inspiration ist vornehmlich auf das Lob Gottes gerichtet und insofern kann jedes Kunstwerk, auch das an weltliche Zwecke gebundene, ein Lobpreis Gottes sein; die sakrale Inspiration verwirklicht hingegen das Lob Gottes in Abhängigkeit von der Auferbauung des geistlichen Menschen, daher hat sie ihr spezielles Wirkungsfeld in der religiösen und liturgischen Kunst.

Auf grund dieser erklärenden Vorbemerkungen wird es verständlich, daß Matteucci die Kirchenmusik unter dem Thema "Die Kirchenmusik als konkreter und vollkommener Ausdruck der christlichen CARITAS - La Musica sacra come espressione concreta e completa della Caritas Cristiana" behandelt(188). In ähnlicher Weise können auch die übrigen Sakralkünste in eine Beziehung zur CARITAS gesetzt werden.

Ein Wirksamwerden der christlichen CARITAS in der künstlerischen Inspiration und im Kunstwerk setzt jedoch den christlichen Glauben, der seinen Mittelpunkt in der erlösenden Liebe Christi hat, voraus. Er ist in dem gleichen Maße die Basis der CARITAS wie diese die Voraussetzung für das künstlerische Schaffen im Sakralbereich, durch das sie zum Ausdruck gebracht wird. Matteucci unterscheidet daher zwischen den Kunstwerken, die aus der schöpferischen Urkraft - dem EROS - hervorgegangen, und denen, die eine Veranschaulichung der CARITAS sind. Wörtlich heißt es: "Die Universalität und die Mittelbarkeit eines Kunstwerkes (Wirksamkeit) stammen daher hauptsächlich von der Mo-

ralität und Religiosität des Künstlers, sie entstehen sozusagen in dem Humus, aus dem seine Inspiration hervorkeimt, ab intus, non ab extrinseco. Und diese innere Religiosität erwirbt man nicht durch den EROS, sondern durch die CARITAS.

> L'universalità e la comunione di un'opera d'arte discende quindi essenzialmente dalla moralità e dalla religiosità dell'artista, nasce dall'humus, per così dire, un cui germina la sua ispirazione: ab intus, non ab extrinseco. E questa interiorità religiosa non si conquista con l'EROS, ma con la CARITAS." (189)

Aus dieser Differenzierung der Inspiration ergibt sich aber auch eine Charakterisierung des grundlegenden Unterschiedes zwischen "weltlichem" und "geistlichem" Künstler auf grund ihres verschiedenartigen Verhältnisses zur CARITAS. Im Pariser Kongreßbericht schreibt Romita hierzu: "Eine aufmerksamere Betrachtung der von Pius XII. festgelegten Prinzipien zeigt, daß es einen scharfen und unüberwindlichen Gegensatz zwischen weltlichem und kirchlichem Musiker gibt. Dieser Gegensatz rührt von der tiefsten Quelle ihrer Eingebung her.

Beim weltlichen Musiker verrät die Inspiration ihren Ursprung durch mehr oder weniger edle, erhabene Beweggründe, die jedoch immer rein menschlich, wenn nicht sogar sinnlich bzw. - wie die Enzyklika es definiert - die Frucht eines blinden Instinktes sind.

Der christliche Künstler handelt dagegen unter dem Einfluß eines übernatürlichen Elementes, der Liebe zu Gott, die die Seele des Künstlers in ihrer schöpferischen Aktivität inspiriert und erhebt und seiner Musik gleichsam eine charismatische Wirkung verleiht. Nur dann wird diese Musik (die Kirchenmusik), indem sie über die Möglichkeiten der technischen Geschicklichkeit hinausgeht, fähig, die Seele des Komponisten und die der Gläubigen zu Gott zu erheben.

Für den Kirchenmusiker ist das wahrhaft geltende Prinzip das augustinische Sprichwort: 'ama et fac quod vis', denn die wahre Musik erwächst aus der LIEBE (cantare amantis est) und hat kein anderes Ziel als sie zu vermehren.

> Une réflexion plus attentive des principes fixés par Pie XII font apparaître qu'il y a 'opposition nette et irréductible entre le musicien sacré et le musicien profane'. Cette opposition naît principalement de la source profonde de leur inspiration. Chez l'artiste profane, l'inspiration trahit ses origines par des impulsions plus ou moins nobles et élevées, mais cependant toujours purement humaines, quand elles ne sont pas charnelles ou sensuelles, voire même, ainsi que le précise l'Encyclique, quand elles ne sont pas le fruit d'un instinct aveugle. L'artiste sacré au contraire agit sous l'influx d'un élément surnaturel: l'Amour de Dieu, qui inspire et élève l'âme du musicien dans son activité créatrice et confère à ses compositions musicales une efficacité quasi-charismatique. C'est alors que cette musique, transcendant les possibilités de l'habileté technique, devient capable d'élever jusqu'à Dieu tant l'âme du compositeur que celle des fidèles qui écoutent sa musique.

> Pour le musicien d'Eglise, le seul principe vraiment valable n'est autre que le fameux proverbe augustinien 'Ama et fac quod vis', la vraie musique naissant de l'Amour (Cantare amantis est) et n'ayant d'autre fin que son accroissement."(190) (vgl. auch Anmerkung 1)

Damit das Kunstwerk zu einem Ausdruck der christlichen CARITAS werden kann, muß diese vom christlichen Künstler auf der Basis seiner Gläubigkeit in möglichst vollkommener und umfassender Weise verwirklicht werden. Die künstlerische Betätigung des Menschen zeigt sich auch hier wieder in ihrer Abhängigkeit von der Gesetzmäßigkeit des menschlichen Handelns und der christlichen humanitas. Die Befähigung und die Kraft hierzu erhält der Künstler in der Liturgie, in der er seine Liebe zu Gott in Verbindung mit der erlösenden Liebe Christi bezeugt. Die Meßfeier, in der sich das Erlösungswerk Christi ständig erneuert, gilt Matteucci daher nicht nur als Ausgangspunkt und Endziel sowie als die wahre und eigentliche Mitte der CARITAS, sondern auch als das ontologische Prinzip der Sakralkunst bzw. speziell der Kirchenmusik: "Die Eucharistie, die Opfer und Kommunion der CARITAS ist, erscheint uns als das ontologische Prinzip, mit dem die Inspiration und die musikalische (kompositorische) Arbeit übereinstimmen und zu dem sie zurückkehren müssen. Nur durch das mystische Teilhaben an der liturgischen Handlung werden sich die Hydren der bloßen Technik in den Gesang des Lebens verwandeln (d.h. die künstlerische Inspiration wird in eine sakrale Inspiration umgewandelt und wirkt in entsprechender Weise auf die künstlerische Formung ein). Der Musiker wird dann mitfühlender ("mitschmeckender") Zeuge und Apostel einer LEBENS-WAHRHEIT, die durch die Sinne Vereinigungswege anbietet, indem sie zu unvorausgesehenen Begegnungen zwischen Gott und Mensch Gelegenheit schafft, zwischen der Seele des einzelnen Gläubigen und der Seele der Kirche, d.h. der fleischgewordenen Ergriffenheit.

> L'Eucarestia, che della CARITAS, è sacrificio e comunione, ci appare, come osservato, il principio ontologico da cui deriva e a cui deve convergere l'ispirazione e il lavoro musicale. Solo nella compartecipazione mistica all'azione liturgica le idrie della pura tecnica si muteranno in canto di vita. Il musicista diverrà consapevole testimone ed apostolo di una Verità-Vita, cui offre per i sensi vie di comunicazione, occasionando imprevidibili incontri tra Dio e l'uomo, fra l'anima dei singoli fedeli e l'anima della Chiesa, attraverso la commozione fatta carne."(191)

Die christliche CARITAS bzw. die sakrale Inspiration muß zwar in allen Sakralkünsten wirksam sein, aber in der Kirchenmusik in ganz besonderer Weise. Das hat seinen Grund in ihrer engen Verbundenheit mit dem liturgischen Geschehen, d.h. mit der erlösenden Liebe Gottes, und ihrer besonderen Fähigkeit, stärker auf die Seele des Menschen einwirken zu können als das in den bildenden Künsten der Fall ist. Damit ist ihr die Befähigung eigen, den Gläubigen auch in ungleich höherem Maße an der erlösenden Liebeskraft der CARITAS teilnehmen zu lassen. Die Heiligung und Auferbauung des Menschen kann demnach - bei Erfüllung aller entsprechenden Voraussetzungen - durch die Kirchenmusik mehr gefördert werden als durch die Architektur, Malerei und Bildhauerei; daher bezeichnet sie Matteucci auch als einen "vollkom-

menen" Ausdruck der christlichen CARITAS. (vgl. S. 131) Die Kirchenmusik rückt damit in die unmittelbare Nähe der liturgischen Texte und der Offenbarung, die nicht nur auf grund ihres göttlichen Gehaltes, sondern auch durch die Ausdruckskraft des Wortes den größten und wirksamsten Einfluß auf das Seelenheil des Menschen haben. (vgl. S. 106f.)

Die kirchliche Vokalmusik bzw. der religiöse Gesang, in dem sich die Ausdruckskraft des Wortes mit der des Tones zu einer Einheit verbindet, gilt Matteucci daher als die Hochform der Kirchenmusik, in ihnen decken sich der Kultzweck der Liturgie und Kirchenmusik am vollkommensten mit der christlichen CARITAS. Wörtlich heißt es: "So erlaubt uns der geistliche Gesang, unser ganzes Leben im Leben Gottes auszudrücken, in dieser Bewegung, die die religiösen Wirklichkeiten in der weiten Welt des Glaubens hervorrufen. Selbst das Drama der Kirche, sowohl göttlich als menschlich zu sein, zeitlich und ewig, gebildet aus Sündern und Gerechten, aus Lebenden und Toten, immer im Kampf mit dem 'mysterium iniquitatis', findet für die CARITAS ihren Ausdruck im religiösen Gesang und ihre künstlerische Lösung in dem Bemühen, die Einheit zwischen dem wiederherzustellen, was der Mensch will, und dem, was er hat, zwischen dem, was sein muß, und dem, was ist, zwischen dem Zustand des Verbannten und dem des Auserwählten.

> Il canto sacro ci permette così di esprimere tutta la nostra vita nella vita di Dio, in quel movimento che le realtà religiose suscitano nell'ampio mondo della fede. Lo stesso dramma della Chiesa, d'essere cioè umana e divina, temporale ed eterna, composta di peccatori e di giusti, di vivi e di morti, in lotta sempre col 'mysterium iniquitatis' ha nel canto sacro per la CARITAS la sua espressione e diciamo pure la sua risoluzione artistica nello sforzo di ristabilire l'unità tra ciò che l'uomo vuole e ciò che ha, tra ciò che dev'essere e ciò che è, tra la condizione di esuli e quella di eletti." (192)

Aber auch ohne die Verbindung mit dem Wort kann der Kirchenmusik eine große Wirksamkeit der CARITAS und damit ein hoher sakraler Wert zuerkannt werden, wobei ihr künstlerischer Wert allerdings vorausgesetzt ist. Selbst ihre begrenzte Befähigung zur Darstellung eines religiösen Sujets und einer bestimmten christlichen Glaubenswahrheit kann ihre hervorragende Stellung innerhalb der Sakralkünste nicht beeinträchtigen. Immerhin muß festgehalten werden, daß die christlich-sakrale Inspiration nicht an bestimmte künstlerische Ausdrucksformen gebunden ist, sondern sich als eine geheim wirkende göttliche Kraft dem Kunstwerk im ganzen mitteilt und in allen Künsten wirksam sein kann.

Abschließend ist nun auch die künstlerische Qualifikation des schöpferischen Menschen in ihrer Beziehung zum christlichen Glauben zu betrachten. Sie gilt als Mittel der Veranschaulichung dieses Glaubens und als Mittel der Verwirklichung der christlichen CARITAS in der Sakralkunst.

3. Die künstlerische Qualifikation als Mittel der Veranschaulichung der sakralen Inspiration und des christlichen Glaubens

Auch die künstlerische Qualifikation des schöpferischen Menschen ist ein in der Sakralkunst unentbehrlicher Faktor. In ihr tritt die Zugehörigkeit des künstlerischen Schaffens zum allgemeinen menschlichen Handeln sogar besonders deutlich zutage, weil sie die unerläßliche Vorbedingung für das Zustandekommen eines Kunstwerkes, das der eigentlichen actio im menschlichen Tun entspricht, ist. (vgl. S. 101) Die künstlerische Begabung des Menschen bzw. die Genialität des Künstlers kann daher als das Mittel bezeichnet werden, durch das das künstlerische Wollen realisiert wird.

Eine nähere Betrachtung der Voraussetzungen, die die "actio" in der Sakralkunst bestimmen, bedeutet unter Berücksichtigung der Nachfolge Christi, die den Maßstab für das christliche Handeln bildet, die Wirksamkeit der CARITAS im Schaffen des gläubigen Künstlers zu untersuchen. Dieses Vorgehen erweist sich insofern als notwendig, als Pius XII. eine Wertung der Kunst auf grund ihrer Bedeutung für das Endziel des Menschen, aus dem sich der Wertmaßstab der christlichen CARITAS ableitet, vorgelegt hat. Es müssen daher in diesem Abschnitt die für die künstlerische Qualifikation geltenden Prinzipien aus denen, die für die actio im allgemeinen verbindlich sind, entwickelt werden.

aa) Das Verhältnis von CARITAS und actio im künstlerischen Schaffen

Die Forderung der Kirche nach Angleichung des menschlichen Handelns an die göttliche Vollkommenheit (Musicae sacrae disciplina, n.10; vgl. S. 94) stellt dem Christen die Aufgabe, sein Wollen und Tun mit Hilfe der göttlichen Gnade im Hinblick auf das Endziel zu einer möglichst vollkommenen Übereinstimmung zu bringen, so daß das Verhalten zum Ausdruck der Ebenbildlichkeit wird. Der actio kommt in dieser Verwirklichung der christlichen humanitas insofern eine besondere Bedeutung zu, als sich in ihr die der jeweiligen Tat zugrundeliegende Intention des Handelnden in verbindlicher, weil anschaulicher Weise bezeugt, so daß rückwirkend aus der Verhaltensweise des Menschen auch auf seine Absichten geschlossen werden kann. Die Irrtümer und Täuschungen, die sich aus dieser Wechselbeziehung von Intention und actio ergeben können, müssen zunächst außer Betracht bleiben.

Das für das allgemeine menschliche Handeln festzustellende Abhängigkeitsverhältnis erweist sich auch für das Handeln in der Nachfolge Christi bzw. aus dem Geist der christlichen CARITAS als gültig. Die Gottesliebe wird jetzt zum Maßstab für alle Verhaltens- und Handlungsweisen des Christen, diese aber zum Zeugnis seines Glaubens und zum Ausdruck der christlichen humanitas. Die Notwendigkeit solcher Glaubensbezeugungen, die sich auf alle Lebensbereiche erstrekken, wird im Neuen Testament und in der katholischen Glaubenslehre immer wieder hervorgehoben. Ohne ein dem Geist Christi entsprechendes Handeln bleiben Glaube und Frömmigkeit unfruchtbar, damit aber sind sie wertlos für das Endziel. Als Beispiel sei hierzu der Jakobusbrief angeführt: "Was nützt es, meine Brüder, wenn einer sagt, er habe den Glauben, hat aber die Werke nicht? Kann etwa der Glaube ihn selig machen? Wenn ein Bruder oder eine Schwester der Kleider ent-

behren und Mangel leiden am täglichen Unterhalt und nun einer aus euch zu ihnen sagte: 'Geht im Frieden, wärmt und sättigt euch', ihnen aber nicht gibt, was zum Leben nötig ist, was nützt das? So ist auch der Glaube, wenn er keine Werke aufzuweisen hat, in sich selbst tot." (Jac. 2, 14-17)

Auch die Kunst ist der Wechselbeziehung von Wollen und Handeln bzw. die christliche Sakralkunst der von Glaube und Werk unterworfen. Die unerläßliche Voraussetzung für die actio bildet in diesem Fall die besondere Befähigung des Künstlers, seine Intentionen bzw. den Geist der christlichen CARITAS in einer Materie zu manifestieren, die in einer dem Wollen und der Persönlichkeit des Künstlers entsprechenden Weise geformt wird. Im Hinblick auf die christliche Sakralkunst und die katholische Kunstanschauung führt diese Gesetzmäßigkeit des menschlichen Handelns zu einem unmittelbaren Abhängigkeitsverhältnis von CARITAS und künstlerischem Schaffen. Es wird daher von Pius XII. in "Musicae sacrae disciplina" ausdrücklich hervorgehoben. Gemäß den päpstlichen Ausführungen in n. 12 (vgl. S. 123) wird ein gläubiger Künstler auf grund seiner engen Beziehung zur CARITAS, die er in möglichst vollkommener Weise zu realisieren sucht, auch die "ihm vom Schöpfer verliehenen Kräfte" seiner künstlerischen Begabung "gottesfürchtig" einsetzen, d.h. "mit aller Kraft bestrebt sein, die Wahrheiten, an die er glaubt, und die Frömmigkeit, die ihn beseelt, so reif, so formschön und anziehend in Farbe oder Linie oder Ton und Akkord zum Ausdruck zu bringen und vorzulegen, daß die Betätigung in kirchlicher Kunst für ihn selbst eine Anbetung und Dienst Gottes sei und das Volk zum Bekenntnis des Glaubens und zur Übung der Frömmigkeit mächtig anrege und entflamme." (Musicae sacrae disciplina, n. 12) (vgl. S. 123). Auch hier bilden Glaube und Können eine untrennbare Einheit und damit die Basis für die Wirksamkeit von Glaube und CARITAS in der Sakralkunst. Aus beiden erwächst die sakrale Inspiration, von Pius XII. als die "Kraft" bezeichnet, aus der sich die "Darstellung" von religiösen Wahrheiten und Frömmigkeitshaltungen erst entwickeln kann, und zwar eine Art der Veranschaulichung, die der Würde und der Erhabenheit des Dargestellten entspricht. Das wird in "Musicae sacrae disciplina" durch den Begriff "gottesfürchtig" (religiose usus) zum Ausdruck gebracht. Der erste Teil des vorstehenden Zitates bezieht sich demnach primär auf die Angleichung des künstlerischen Schaffens und seiner Ausdrucksformen an die göttliche Schönheit, und zwar in bezug auf deren Eigenwert. (vgl. S. 115 f.) Ihre Nachahmung setzt hohes handwerkliches Können und Genialität voraus.

Im zweiten Teil des Zitates steht demgegenüber die Abhängigkeit von künstlerischer Formung und CARITAS im Mittelpunkt. Letztere bezeugt sich bei einer Übereinstimmung von Wollen und Handeln des Künstlers im Kunstwerk in zweifacher Weise: als religiöser Akt der Gottesliebe des Künstlers, für den das Bemühen um die Angleichung der künstlerischen Gestaltung an die göttliche Schönheit ein Akt der "Anbetung und Dienst Gottes" ist, und als Akt der Nächstenliebe, indem dem künstlerischen Schaffen die Intention zugrundeliegt, "das Volk zum Glauben und zur Frömmigkeit anzuregen und zu entflammen."

Im Hinblick auf die Relation des Kunstwerkes zur göttlichen Schönheit treten damit deren Wertbeziehungen zum Heiligen, Wahren und Guten in den Vordergrund. (S. 115 f.)

bb) CARITAS und pastorale Zweckbestimmung der Kirchenmusik

Eine ganz besondere Bedeutung hat die künstlerische Qualifikation und die Qualität des Kunstwerkes in bezug auf die Wesensseite der CARITAS, die im vorigen Abschnitt als "erlösende" Liebe bezeichnet wurde, weil sie die das Erlösungswerk Christi voraussetzende Ausdrucksform der sogenannten "schöpferischen" Liebe ist. (vgl. S. 129 f.)

Die Wechselbeziehung von künstlerischem Wert und pastoraler Wirksamkeit der Kirchenmusik ist bereits von Pius X. nachdrücklich betont worden. Gemäß n. 2 von Motu proprio muß die Kirchenmusik gleich der Liturgie außer der Heiligkeit auch "den Charakter wahrer Kunst besitzen; sonst vermag sie nicht jenen Einfluß auf die Zuhörer auszuüben, den sich die Kirche verspricht, wenn sie die Tonkunst in die Liturgie aufnimmt.

> Verae (insuper) artis specimen exhibeat; neque enim aliter in audientium animos influere tantum potest, quantum Ecclesia, concentuum artem in Liturgiam admittens, sibi pollicetur."
> (Motu proprio, n. 2)

Die Heiligkeit der Kirchenmusik, die noch näher zu erläutern sein wird, bleibt danach ohne Wirkkraft, wenn sie nicht in entsprechender Weise zum Ausdruck gebracht wird, und zwar in dem gleichen Maße wie Glaube und Gottesliebe ohne Nächstenliebe fruchtlos bleiben. Da aber nachgewiesen werden konnte, daß der künstlerische Wert eines Kunstwerkes nicht vorstellbar ist ohne künstlerische Inspiration bzw. sein sakraler Wert nicht ohne sakrale Inspiration (vgl. S. 128), bildet die künstlerische Qualifikation in Verbindung mit der Gläubigkeit des Künstlers eine unerläßliche Voraussetzung für die Wirksamkeit der Kirchenmusik im Sinne der kirchenmusikalischen Gesetzgebung und der Liturgie, in der die sanctitas und die bonitas formae in vollkommener Form ausgeprägt sind. (vgl. S. 117)

Die Gesetzmäßigkeit des menschlichen Handelns in bezug auf das Verhältnis von Intention und actio zeigt jedoch im praktischen Leben mannigfaltige Abweichungen und Überschneidungen, die es dem Menschen unmöglich machen, die Absichten seines Mitmenschen aus dessen Verhalten und Handeln mit Sicherheit zu erschließen. Dieser mögliche Widerspruch zwischen Wollen und Handeln findet sich in entsprechender Weise auch in der Sakralkunst und muß nun in seinen wichtigsten Erscheinungsformen erörtert werden.

Im allgemeinen darf zunächst festgehalten werden, daß eine Verletzung des Verhältnisses von Intention und actio ohne persönliches Verschulden des Handelnden den Wert der Intention unangetastet läßt. Das bedeutet im Hinblick auf das Handeln des Christen in der Nachfolge Christi folgendes: das Bemühen um eine möglichst vollkommene Verwirklichung des Glaubens in der tätigen Liebe der CARITAS behält seinen Wert als Akt der Gottesliebe auch dann, wenn die actio aus irgendwelchen unvorhergesehenen Gründen verfehlt wird. Die Voraussetzung

hierfür ist einzig die ehrliche Absicht des Handelnden nach Realisierung der Intention.

In der Sakralkunst bzw. der Kirchenmusik kann dementsprechend eine in den Mitteln oder der Qualität verfehlte Darstellung oder Formung sehr wohl eine "Anbetung und Dienst Gottes" sein, nämlich insofern sie ein echter Akt der Gottesliebe des Künstlers ist.

Eine Verfehlung der actio bleibt aber in jedem Fall unfruchtbar in bezug auf den Dienst, den sie am Nächsten leisten soll, weil dem Mitmenschen der Weg zur Erkenntnis der dem Tun zugrundeliegenden Absicht durch die Handlungsweise versperrt ist. Sie kann höchstens nachträglich durch Erklärung oder Entschuldigung berichtigt werden. In bezug auf das christliche Handeln kann unter diesen Umständen die CARITAS nicht als "erlösende" Liebe wirksam werden. Das hat seinen Grund in ihrem Charakter als ein aufbauendes Tun, das den Mitmenschen durch Vorbild und Beispiel zur vollkommeneren Verwirklichung seiner Ebenbildlichkeit anregen will. (vgl. S.117)

Für die Sakralkunst folgt daraus, daß die religiöse Wirksamkeit, die von verfehlten oder minderwertigen Darstellungen religiöser Kunst ausgeht, nicht die aufbauenden Kräfte besitzt, die notwendig sind, um im Betrachter nicht nur einen Akt der Gottesliebe auszulösen, sondern diesen in der Nächstenliebe weiterwirken zu lassen, wie es die Liturgie und das Erlösungswerk Christi fordern. Die Voraussetzung hierfür bildet die Übereinstimmung von Glaube und Werk, von religiöser Intention und künstlerischer Qualifikation als Mittel der Veranschaulichung der sakralen Inspiration und des christlichen Glaubens.

Es muß also in der Sakralkunst ebenso wie im übrigen menschlichen Handeln streng unterschieden werden zwischen dem Wert, den ein religiöses Kunstwerk für die Verwirklichung der individuellen Gottesbeziehung des Künstlers und für die des Betrachters hat, dem sich die Intention des Autors nur über die actio, d.h. die künstlerische Formung, erschließt, und zwar in dem gleichen Maße wie es im sittlichen Verhalten des Menschen der Fall ist.

Ein zweites Mißverhältnis zwischen Intention und actio liegt in der Verfehlung der Ausdrucksform der Tat. Als Beispiel kann hierzu wiederum auf den oben zitierten Jakobusbrief verwiesen werden, in dem beanstandet wird, daß körperliche Not mit einem frommen Zuspruch gelindert werden soll. (vgl. S. 135/36)

Im Hinblick auf die Sakralkunst wird in diesem Fall die Wirksamkeit der CARITAS als "erlösende" Liebe nicht durch die künstlerische Qualifikation, sondern durch die Wahl und Handhabung der Mittel verfehlt. Daher weist Pius X. ausdrücklich auf den untrennbaren Zusammenhang von bonitas formae und sanctitas der Kirchenmusik hin, weil mit dem künstlerischen Wert eines Kunstwerkes nicht gleichzeitig auch sein sakraler Charakter gewährleistet ist. (vgl. S. 129) Auch hier wird der Betrachter durch die actio, die Art und Anlage der künstlerischen Gestaltung, in gewissem Sinne irregeleitet, weil die Mittel der actio der Intention nicht entsprechen. Der CARITAS ist damit gleichfalls eine volle Entfaltung ihrer Wirkkraft versagt.

Im Idealfall ergänzen sich Glaube und Können im sakralen Kunstwerk in vollkommener Weise, und zwar als sakraler Charakter und künstlerischer Wert bzw. als Ausdruck der schöpferischen und erlösenden Liebe Gottes, deren "Darstellung" dem gläubigen Künstler aufgetragen ist. Ein künstlerisches Schaffen, das primär auf den Dienst an der Auferbauung des geistlichen Menschen gerichtet ist, ist demnach zugleich auch ein echter Akt der individuellen Gottesliebe des Künstlers, die ihn wie im sittlichen Handeln überhaupt erst zu einem solchen selbstlosen Tun befähigt.

Die Wechselbeziehung von künstlerischer Gestaltung und pastoraler Wirksamkeit der CARITAS wird allerdings in der kirchlichen Praxis durchaus nicht überall anerkannt. Das hat seinen Grund in der Isolierung der Kunstbetrachtung vom außerkünstlerischen Tun des Christen bzw. in der Trennung von sanctitas und bonitas formae der Kirchenmusik, von Gottes- und Nächstenliebe des Künstlers. Damit wird eine Gesetzmäßigkeit außer acht gelassen, die nicht nur in der Liturgie und im christlichen Denken von entscheidender Bedeutung ist, zumal unter Berücksichtigung des Endzieles, sondern auch im allgemeinen menschlichen Handeln anerkannt wird. Dieser einseitige Standpunkt zugunsten der Intention führt in der Sakralkunst zu kurzschlüssigen Beurteilungen, die sich vornehmlich an die oben gekennzeichneten Verfehlungen der actio anschließen. (vgl. S. 137f.)

Im ersten Fall wird der künstlerische Wert der Sakralkunst vernachlässigt. Der sakrale Wert eines Kunstwerkes bzw. die Heiligkeit der Kirchenmusik wird statt dessen aus außerkünstlerischen Faktoren abgeleitet, die zwar unerläßliche Bestandteile, aber im Sinne von Vorbedingungen sind: Glaube und Frömmigkeit, Unbescholtenheit der Lebensführung und charakterliche Vorzüge des Künstlers. Aus Akten der Frömmigkeit wird auf eine sakrale Inspiration und aus religiösen Themen auf den sakralen Wert der Formung geschlossen, obgleich diese von der künstlerischen Qualifikation und dem Glauben abhängig ist. Die Notwendigkeit einer möglichst vollkommenen Übereinstimmung von Intention und actio bleibt unberücksichtigt. Im zweiten Fall wird der sakrale Wert eines Kunstwerkes aus seiner hohen künstlerischen Qualität abgeleitet ohne daß die Abhängigkeit der Heiligkeit der Kirchenmusik von bestimmten Ausdrucksformen erkannt wird. (vgl. S. 129)

Pius XII. hat diese möglichen Diskrepanzen zwischen Intention und actio, die in bezug auf die Kirchenmusik zu einer ernstlichen Gefährdung ihrer Wirksamkeit auf den Gläubigen führen, in einzigartiger Weise überwunden, indem er die Kunst der Gesetzmäßigkeit des christlichen Handelns unterstellt. Damit rücken aber nicht etwa die künstlerische Qualifikation des Künstlers und der künstlerische Wert der Formung in der Sakralkunst in übermäßiger Weise in den Vordergrund, sondern die Notwendigkeit einer vollkommenen Übereinstimmung von Intention und actio, von sakraler Zweckbestimmung, künstlerischer Qualität und Angemessenheit der Ausdrucksmittel, die alle in gleicher Weise die Wirksamkeit der CARITAS als "erlösende" Liebe garantieren, weil in ihrem Zusammenwirken die Nachahmung der göttlichen Schönheit ihre höchste Stufe erreicht.

cc) CARITAS und künstlerische Freiheit

Glaube und CARITAS sind aber nicht nur Prinzipien des christlichen Handelns, die mannigfaltige Einschränkungen nach sich ziehen, sondern gelten auch als Grundlage für die Freiheit des individuellen Handelns aus dem Geist des Christentums. (vgl. S. 101) Glaube und künstlerische Qualifikation garantieren dementsprechend nach kirchlicher Ansicht die Würde und Erhabenheit der christlichen Sakralkunst am sichersten, weil sie dem Künstler sowohl ein Wertempfinden für die Angemessenheit der einzelnen künstlerischen Ausdrucksformen als auch das für die Qualität der künstlerischen Gestaltung vermitteln. Das kommt im Hinblick auf die kirchenmusikalischen Bestimmungen und die Canones über die bildenden Sakralkünste vornehmlich dadurch zum Ausdruck, daß die Kirche den Künstler nicht an bestimmte Formen und Stile bindet, sondern jeden Zeit- und Personalstil sowie jede Musikkultur in ihrer Eigenart anerkennt und bei entsprechender Anpassung an die Gesetzmäßigkeit des christlichen Kultes und der katholischen Weltanschauung zu den heiligen Riten zuläßt. Die Erfüllung aller dazu notwendigen Voraussetzungen vertraut sie der christlichen Persönlichkeit des Künstlers und der sakralen Inspiration an, denn Glaube und CARITAS gelten ihr als die sichersten Wertmaßstäbe für das künstlerische Schaffen im Sakralbereich. Auch Romita vertritt diesen Standpunkt, indem er die Unklarheiten, die die Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" für diejenigen hat, die in der künstlerischen Freiheit eine Gefährdung der Kirchenmusik hinsichtlich einer Überbewertung ihres sakralen oder künstlerischen Wertes erblicken, folgendermaßen beseitigt: "Die erste (Unklarheit der Enzyklika) besteht in der Furcht, daß die ziemlich große Freiheit, die die Enzyklika dem Künstler läßt, eine Quelle des gefährlichen Subjektivismus ist, der für die Zukunft der Kirchenmusik verderblich sein könnte. Diese Befürchtung ist nicht begründet, denn die Freiheit des Künstlers ist immer auf das Endziel des Menschen, der Liturgie und der Kirchenmusik gerichtet. Das ist eine feste Garantie für jegliche Überschreitung. Außerdem mischen sich das Licht des Glaubens und der göttlichen Gnade in das freie Spiel der künstlerischen Schöpferkraft, prägen ihr die Richtung ein, und verleihen ihr diese übernatürliche, gleichsam charismatische Wirkung, die den Komponisten und seine Musik vor jeglicher subjektivistischer Gefahr schützen.

Wenn man diese Prinzipien annimmt, ist es klar, daß die von Pius X. als für die Kirchenmusik charakteristisch angenommenen objektiven Elemente (Heiligkeit, Güte der Form und Allgemeinheit) in der einzigen, in der Materie wahrhaft festgesetzten Realität beschlossen liegen: im sakralen Charakter der künstlerischen Inspiration. Er, der die konstitutiven Elemente dieser Inspiration durchdringt, formt sie um und 'vergöttlicht' sie, in Übereinstimmung mit dem Wort und dem Geist der heiligen Liturgie, die der Künstler musikalisch interpretieren soll.

Wenn einmal die Prämisse einer wahrhaft heiligen Inspiration bei einem Künstler gesetzt ist, dann erscheinen Regeln überflüssig. Und so folgt daraus, daß auch jede weitere spezielle Regel über die Form religiöser Kompositionen, den Gebrauch oder das Verwerfen gewisser Instrumente usw. überflüssig sind. So macht es die Enzyklika 'Musicae sacrae disciplina', die die von Pius X. formulierten Regeln nicht über-

nommen hat. Man erreicht so die volle und wahre Freiheit, die Synthese und Krönung des positiven Gesetzes ist, wie die Barmherzigkeit Synthese und Vollendung der Gerechtigkeit. Und darin liegt schließlich der wahre Geist der Gesetzgebung für die Kirchenmusik, wie ihn die Enzyklika definiert hat.

> La première (équivoque) consiste dans la crainte que cette liberté, assez large, que l'Encyclique laisse à l'artiste, soit une source de périlleux subjectivisme qui risquerait d'être dommageable pour l'avenir de la Musique Sacrée. Cette crainte n'est pas fondée puisque la liberté de l'artiste est toujours orientée vers le but que constitue la fin de l'homme, de la Liturgie et, aussi, de la Musique Sacrée. C'est une solide garantie contre tout débordement.... Ensuite, la lumière de la foi et l'influence de la grâce ' s'insérant dans le libre jeu de l'activité de l'artiste, imprègnent son orientation et lui confèrent cette efficacité surnaturelle quasi-charismatique qui place le compositeur et sa musique à l'abri de tout péril subjectiviste'. ...
>
> Ces principes étant admis, il est clair que les éléments objectifs indiqués par S.S. Pie X comme caractéristiques de la Musique Sacrée se trouvent absorbés par l'unique réalité vraiment déterminante en la matière: le caractère sacré de l'inspiration artistique. C'est lui qui, pénétrant intimement les éléments constitutifs de cette inspiration, la transforme et la divinise, en plein accord avec la lettre et l'esprit de la Sainte Liturgie que l'artiste est appelé à interpréter musicalement.
>
> Une fois solidement posée la prémice d'une inspiration sincèrement sacrée chez l'artiste, il s'ensuit qu'apparaissent comme superflues et que sont réellement telles toutes autres règles plus particulières sur la forme des compositions religieuses, sur l'usage ou le rejet de certains instruments et ainsi de suite. Ainsi a fait précisément l'Encyclique 'Musicae sacrae disciplina' qui n'a pas repris les règles formulées par Saint Pie X sur ce point. On arrive ainsi à cette pleine et vraie liberté qui est la synthèse et le couronnement de la loi positive, comme la charité est la synthèse et la perfection de la justice.
>
> Et c'est là, en conclusion, que réside le véritable esprit de la législation de la Musique Sacrée, telle qu'elle a été définie dans l'Encyclique 'Musicae sacrae disciplina'."(193)

Ergänzend zu diesem Zitat, in dem der Unterschied zwischen dem Motu proprio und der Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" in besonderer Weise herausgearbeitet ist, darf darauf hingewiesen werden, daß die Prinzipien, die Pius XII. in bezug auf das Verhältnis von Glaube, sakraler Inspiration und künstlerischer Qualifikation entwickelt hat, bereits in den Ausführungen Pius' X. in vollständiger Form vorliegen, wenngleich nicht in Verbindung mit der Gesetzmäßigkeit des allgemeinen menschlichen Handelns, sondern im Zusammenhang mit den Eigenschaften der Liturgie und Kirchenmusik: Heiligkeit, Güte der Form und Allgemeinheit.

Der Standpunkt Romitas über das Verhältnis der beiden päpstlichen Dokumente zueinander kann daher nur bedingt akzeptiert werden.

4. Zusammenfassung und Ergebnis

Das künstlerische Schaffen im Sakralbereich zeigt sich nach den vorstehenden Darlegungen als ein überaus kompliziertes und von vielfachen Voraussetzungen abhängiges Teilgebiet des menschlichen Handelns. Dennoch kann es im Hinblick auf die katholische Welt- und Menschanschauung in gleicher Weise wie die außerkünstlerischen Betätigungen des Christen auf ein einziges Prinzip zurückgeführt werden: Wollen und Handeln zu einem überzeugenden Ausdruck des Glaubens werden zu lassen. Damit ist nichts anderes gemeint als jenes "unveränderliche und ewige Gesetz", von dem Pius XII. sagt, daß es "in der Natur und der unendlichen Vollkommenheit Gottes selbst begründet" ist (Musicae sacrae disciplina, n.10) und das sich in bezug auf den Menschen als ein Gebot erweist, durch das die Nachahmung der göttlichen Vollkommenheit gefordert wird. Diese aber ist die vollkommene Übereinstimmung von Wesen und Ausdrucksform, von Bedeuten und Erscheinungsweise, wie es Guardini in bezug auf das Schöne definiert hat. (vgl. S. 115)

Die Konsequenzen, die sich aus diesem "obersten Grundgesetz des letzten Zieles, von dem jeder Mensch und jede menschliche Handlung unverbrüchlich und endgültig geleitet wird" (Musicae sacrae disciplina, n.10), ergeben, können für das künstlerische Schaffen in zweifacher Weise ausgewertet werden: für seine Beziehung zur "actio", in der das Wollen des Menschen seinen Ausdruck findet, und für sein Verhältnis zur christlichen Schöpfungsordnung, durch die diese Gesetzmäßigkeit bestätigt wird.

aa) Die Gesetzmäßigkeit des menschlichen Handelns bzw. die Wechselbeziehung von Wollen und Handeln muß vom Christen im Hinblick auf die Verwirklichung seiner Ebenbildlichkeit oder das Endziel in einer möglichst vollkommenen Weise zur Übereinstimmung gebracht werden. In bezug auf die Sakralkunst müssen dazu insgesamt vier Faktoren ineinanderwirken, von denen jeweils zwei eine Einheit bilden: die christliche CARITAS, die den Glauben voraussetzt und ihn in die Tat umzusetzen bestrebt ist und die sakrale Inspiration, in der dieses Wollen mit der künstlerischen Begabung des Menschen zusammentrifft und den Handlungsbereich bestimmt, in dem dieses Wollen realisiert werden soll.

Daraus folgt, daß das künstlerische Schaffen nicht isoliert vom allgemeinen menschlichen Handeln betrachtet werden darf, d.h. daß ein religiöses Kunstwerk nicht ein "vollkommener" Ausdruck der christlichen CARITAS sein kann, wenn diese nicht den Wertmaßstab für das gesamte Tun des Menschen bildet, wozu wiederum der Glaube notwendig ist. So setzt das künstlerische Schaffen im Sakralbereich nicht nur das vollkommene Zusammenwirken von Glaube und Können, sondern auch das von Glaube und Werk im sittlichen Verhalten voraus, weil der Glaube nicht in der sakralen Inspiration wirksam, im übrigen aber tot sein kann. So ist die Sakralkunst in der Tat abhängig vom außerkünstleri-

schen Handeln des Menschen, zwar nicht in bezug auf religiöse bzw. christliche Themen, aber hinsichtlich ihres sakralen Chrakters. (vgl. S. 131 f.)

bb) Das künstlerische Schaffen untersteht damit aber auch den Prinzipien der Schöpfungsordnung, wie sie im Hinblick auf die Musik gleichfalls im vorigen Abschnitt (a) dargelegt wurden: der Geschöpflichkeit, der Abbildlichkeit und dem Endziel. (vgl. S. 111 f. und S. 112ff.)

Die Geschöpflichkeit steht in unmittelbarster Beziehung zum künstlerischen Schaffen. Sie umfaßt die menschliche Existenz als Voraussetzung allen Handelns und Wollens in seiner Abhängigkeit von Gott sowohl im allgemeinen (vgl. S. 111) als auch im besonderen, d.h. die einzelnen Anlagen und Befähigungen des Menschen, sich in seiner Handlungsweise auszudrücken. Daher sind nicht nur die Künste eine "Gabe Gottes", sondern in gleicher Weise die Genialität des Künstlers, durch die die Kunstwerke hervorgebracht werden. (vgl. S. 113)

Das Endziel regelt diese spezielle Befähigung des Menschen in Abhängigkeit vom christlichen Glauben und der Verwurzelung des Menschen in der Transzendenz. Es entscheidet über den Sinn und Zweck des künstlerischen Schaffens im allgemeinen sowie über die Stellung der einzelnen Kunstwerke im menschlichen Leben auf grund ihrer Bedeutung für die Ewigkeit. (vgl. S. 104 f.) Daher vermittelt es dem Künstler die Einsicht, daß sein irdisch begrenztes Tun und seine vergänglichen Werke nur einen bleibenden Wert haben, wenn er sie in den Dienst übernatürlicher und ewiger Werte stellt. (vgl. S. 121 f.) Das aber geschieht vornehmlich in der Sakralkunst bzw. in der Zuordnung seines künstlerischen Tuns zu dem Handlungsbereich des Menschen, in dem das Endziel am vollkommensten verwirklicht wird: in der Liturgie.

Die Abbildlichkeit steht als verbindendes Mittelglied zwischen dem natürlichen Wert der künstlerischen Qualifikation und dem übernatürlichen Wert des Endzieles. Sie ist daher der actio zugehörig, in der beide Prinzipien zum Ausdruck gelangen. So enthält sie auch in ausgeprägtester Form die Verpflichtung an den Künstler, sein Können so für das Endziel einzusetzen, daß das Kunstwerk ein irdischer Abglanz der ewigen Herrlichkeit Gottes ist. Dem Künstler fällt dabei eine Mittlerrolle zu, indem er sich in selbstloser Weise diesem Auftrag zur Verfügung stellen muß und die künstlerische Gestaltung zu einem Abbild der göttlichen Schönheit werden läßt, das den Betrachter auf das Endziel verweist. Da die göttliche Schönheit aber die adäquate Ausdrucksform der göttlichen Vollkommenheit ist (vgl. S. 115 f.), ist das sakrale Kunstwerk zugleich auch ein Abbild dieser Vollkommenheit, allerdings unter der Voraussetzung, daß es aus dem Glauben und der CARITAS erwachsen ist.

Vergleicht man abschließend noch einmal den von Pius XII. verurteilten l'art pour l'art-Standpunkt, der den Ausgangspunkt dieses Kapitels bildete und gegen den die kirchliche Kunstanschauung in "Musicae sacrae disciplina" abgegrenzt wurde, mit der universalen Bedeutung der Sakralkunst für das christliche Welt- und Menschenbild, so wird deutlich, in welch einseitiger Weise die formale Kunstbetrachtung der

"actio" verhaftet ist, die nach kirchlicher Ansicht nur als Ausdruck christlichen Glaubens sinnvoll ist. Entspringt ein solches Tun einem willentlichen Verharren des Künstlers in der Teilnahme am "schöpferischen" Sein Gottes, die ihm durch die Geschöpflichkeit gegeben ist, dann liegt eine "Gottesschmähung" (Musicae sacrae disciplina, n.10) vor, weil das Erlösungswerk Christi, das in allen Lebensbereichen des Menschen und zu allen Zeiten fortzuführen ist und das dem menschlichen Handeln einen neuen Sinn und dem Leben einen neuen Wert gibt, ignoriert wird.

Demgegenüber handelt der gläubige Künstler aus dem Geist der CARITAS und hat damit teil am "erlösenden" Sein Gottes. Damit verwirklicht er zugleich auch seine Gott-Ebenbildlichkeit. Pius XII. beschließt demgemäß diesen Teil seiner Ausführungen mit einem Hinweis auf die Verdienste, die die Kirchenmusiker durch ihre Teilnahme am Apostolat der Kirche haben: "Wenn Wir also den vielfachen Wert und die apostolische Wirkkraft der Kirchenmusik betonen, weisen Wir auf etwas hin, das allen irgendwie ihrer Pflege und Ausübung Beflissenen sehr zu Freude und Trost gereichen kann. Denn alle, die entweder selbst die Kunst des Tondichtens ausüben, oder als musikalische Leiter, als Sänger, als Spieler eines Instrumentes sie zur Aufführung bringen, sie alle üben zweifellos, wenn auch in verschiedener Form, ein wahres und echtes Apostolat aus und werden, je nach der Treue eines jeden in der Erfüllung seiner Aufgabe, von Christus dem Herrn Belohnung und Ehre der Apostel in reichem Maße empfangen. Sie sollen daher ihre Aufgabe hoch anschlagen, durch die sie nicht nur Künstler und Lehrer der Kunst, sondern auch Diener Christi des Herrn und Mitarbeiter im Apostolat sind, und sie sollen der Würde ihres Amtes auch durch ihr sittliches Leben Ausdruck verleihen.

> Cum igitur musicae sacrae multiplicem virtutem et efficacitatem apostolicam extollimus, rem significamus quae omnibus qui eiusdem cultui et exercitationi quocumque modo sese dediderunt, summo gaudio et solacio esse potest. Omnes enim qui sive musicos modos ea qua pollent arte componunt, sive qui eos moderantur, sive denique qui vel vocibus vel musicis instrumentis eosdem in concentus traducunt, hi omnes procul dubio, etsi variis diversisque rationibus, verum atque germanum exercent apostolatum et apostolorum praemia et honores, pro suo quisque munere fideliter expleto, a Christo Domino copiose percipient. Magni igitur hoc suum munus aestiment, quo quidem non solum artifices sunt et artis magistri, sed etiam Christi Domini ministri et in apostolatu adiutores, atque hanc sui muneris dignitatem moribus etiam et vita profiteantur."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 18)

Es erweist sich nun als notwendig, die Elemente, die die Kirchenmusik an der Ausübung ihres Apostolates bzw. der Verwirklichung ihrer Gesetzmäßigkeit gemäß der christlichen Schöpfungsordnung und des allgemeinen menschlichen Handelns hindern können, zu untersuchen. Das führt dazu, Heiligkeit, Güte der Form und Allgemeinheit, die bisher als "subjektive" Werte des Künstlers, als Gläubigkeit, künstlerische Qualifikation und CARITAS behandelt wurden, als "objektive" Werte des sakralen Kunstwerkes zu beleuchten.

II. Die Abgrenzung der kirchenmusikalischen Komposition gegen profane Elemente

---

"Da die Kirchenmusik und der religiöse Gesang, wie Wir soeben dargelegt haben, eine so große Würde und Wirksamkeit besitzen, ist es durchaus notwendig, sie in allen ihren Teilen durch ernstes und eifriges Bemühen so zu gestalten, daß sie ihre heilsamen Früchte segensvoll bringen können.

Zunächst sollen jener Gesang und jene Kirchenmusik, die mit dem liturgischen Gottesdienst der Kirche aufs engste verbunden sind, zu ihrem hohen Ziele, das ihnen gesetzt ist, führen. Diese Musik - so hat schon weise Unser Vorgänger, der hl. Pius X., gemahnt - 'muß notwendig die der Liturgie zukommenden Eigenschaften besitzen, an erster Stelle die Heiligkeit und Güte der Form; daraus ergibt sich von selbst als weiteres Kennzeichen die Allgemeinheit'.

Heilig soll sie sein: Nichts, was weltliches Gepräge verrät, soll sie in sich aufnehmen noch in die Art und Weise ihres Vortrags sich einschleichen lassen.

> Cum tanta sit, ut modo exposuimus, musicae sacrae et cantus religiosi dignitas et efficacitas, summopere necessarium est, ut in omnibus suis partibus diligenti studio et cura ita conformetur, ut salutares suos fructus feliciter edere possit. (n.19)
>
> Ac primum quidem cantus ille et musica sacra quae cum liturgico Ecclesiae cultu proxime coniunguntur, ad excelsum sibi propositum finem conducant oportet. Haec igitur musica - quod iam sapienter monuit Decessor Noster S. Pius X -, 'proprias liturgiae qualitates possideat necesse est, in primisque sanctitatem ac bonitatem formae; unde alia nota suapte exoritur, universitas'. (Acta Pii X,1.c. p. 78) (n.20)
>
> SANCTA sit; quidquid profanum sapit, neque in se recipiat neque in eos modos, quibus proponitur, irrepere sinat. (n.21)"
> (Musicae sacrae disciplina, nn. 19-21)

Mit der Abgrenzung der Kirchenmusik gegen das Profane schließt sich Pius XII. im dritten Teil seiner Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" der Tradition der kirchenmusikalischen Gesetzgebung, insbesondere der seiner Vorgänger Pius' X. und Pius' XI., an. Die päpstlichen Darlegungen beziehen sich jetzt vornehmlich auf die Gesetzmäßigkeit der liturgischen Musik, die Struktur der kirchenmusikalischen Komposition und die Handhabung der musikalischen Gestaltungsmittel durch den Komponisten und den Interpreten. Der allgemeine Aspekt der Sakralkunst, der im vorigen Kapitel behandelt wurde, dient dabei als Ausgangspunkt für eine Wertung der verschiedenen musikalischen Zeitstile, Gattungen und Aufführungspraktiken, und zwar auf grund der religiösen Einstellung, die sich in ihnen ausspricht und die den Grad der liturgischen Eignung einer Komposition bestimmt.

In den folgenden Ausführungen steht daher die Gesetzmäßigkeit der musikalischen "Sprache" im Mittelpunkt der Betrachtung, und zwar im Hinblick auf die Ausdruckswerte, die ihren sakralen Charakter und ihre li-

turgische Eignung konstituieren. Damit verbindet sich notwendigerweise auch eine Untersuchung des der Musik zugrundeliegenden "Materials", dessen sich die musikalische Sprache bedient, um "eine Idee auszudrücken."(194) Sprache und Material sind in der Kunst zwar unlöslich miteinander verbunden, aber sie unterliegen verschiedenen Voraussetzungen. Von der künstlerischen Sprache wird erwartet, daß sie schön im Sinne ästhetischer Schönheit ist, von der Materie hingegen nicht, denn sie erfährt ihre für das Kunstwerk wesentliche Ordnung erst in der Sprache. Taddei charakterisiert das Verhältnis beider zueinander wie folgt: "Die Materie, die künstlerisch werden kann (Worte, Töne, Marmor usw.) ist nur die der Sprache zugeordnete Materie, die künstlerische Schönheit ist nur das, was eine 'poetische' Idee in einer Materie ausdrückt. Insofern es sich um ganz und gar spezielle Ideen handelt, ist die Kunst Mitteilung auf der Ebene der Ideen und kann nicht existieren ohne ein geeignetes Mittel der Mitteilung. Dieses Mittel ist eben die Sprache, und so haben wir die verschiedenen Arten der Sprache (musikalische, literarische usw.). Die gemäß ihren eigenen Gesetzen in der Sprache geordnete Materie (=Struktur) ist also die unentbehrliche Voraussetzung der Schönheit. Aber das bedeutet noch nicht, daß alle sprachlichen Voraussetzungen auch notwendigerweise 'schön' im Sinne ästhetischer Schönheit sein müssen.

> (Orbene), la materia che può divenire artistica (parole, suoni, marmo ecc.) è solo la materia ordinata a linguaggio, poiché la bellezza artistica non è che un'idea 'poetica' espressa in una materia. Per quanto si tratti di idee tutt'affatto particolari, l'arte è comunicazione sul piano delle idee, e quindi non può esistere se non c'è un mezzo di comunicazione atto a ciò. Questo mezzo è appunto il linguaggio. Abbiamo così i vari generi di linguaggio (musicale, letterario ecc.). La materia ordinata (=struttura) in linguaggio secondo le leggi sue particolari è dunque il supporto indispensabile della bellezza. Ma ciò non significa affatto che ogni supporto linguistico sia anche necessariamente 'bello' di bellezza estetica."(195)

Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet der Begriff des musikalisch Profanen, da er nicht nur der von der Kirche vorgelegte verbindliche Wertmaßstab für die Besonderheit der musikalischen Sprache mit liturgischer Zweckbestimmung ist, sondern auch in einer unmittelbaren Beziehung zu dem der Musik zugrundeliegenden Material steht. Um ihn stichhaltig zu definieren, ist es notwendig, die musikalischen Formkategorien zu charakterisieren, zu ordnen und ihre Wertung zu versuchen. Maßgebend für diese Wertung wird sein, in welcher Weise und bis zu welchem Grade sich die musikalischen Gestaltungsmittel von den nicht-musikalischen Klang- und Geräuscherscheinungen der menschlichen Umwelt (= das Profane) absetzen.

Die unterschiedliche Verhaftung der musikalischen Formkategorien im Profanen ist von grundlegender Bedeutung für den sakralen Charakter der musikalischen Sprache, wie er von der Kirche für die liturgische Musik gefordert wird. Die Gesetzmäßigkeit der musikalischen Ausdrucksformen, die ihm entsprechen, werden an hand der musikalischen Lebensnähe und Wesensnähe eingehend erläutert und den kirchlichen Vorschriften über Anlage und Aufbau der kirchenmusikalischen Kompo-

sition gegenübergestellt, wobei es bemerkenswert ist, daß der kirchliche Standpunkt und die ästhetische Anschauung über die religiöse Musik des christlichen Abendlandes trotz der Verschiedenheit der Ausgangspunkte vollkommen miteinander übereinstimmen.

Die Abgrenzung der Kirchenmusik gegen das musikalisch Profane ist schließlich auch auf die Interpretation auszudehnen, in der die musikalische Sprache veranschaulicht wird. Das führt in Abhängigkeit von den kirchenmusikalischen Bestimmungen über die Vortragsart der liturgischen Gesänge zu einer Kennzeichnung der für die Kirchenmusik verbindlichen Grundsätze der Interpretation.

Der zu behandelnde Stoff wird in drei Abschnitte gegliedert:

a) Das Verhältnis der musikalischen Formkategorien und Klangkörper zur außermusikalischen Umwelt als Kriterium für ihre liturgische Eignung.

b) Die Bedeutung der verschiedenen musikalischen Formkategorien für die Gesetzmäßigkeit der kirchenmusikalischen Komposition.

c) Die Interpretation der liturgischen Musik.

a) Das Verhältnis der musikalischen Formkategorien und Klangkörper zur außermusikalischen Umwelt als Kriterium für ihre liturgische Eignung

1. Ordnung und Charakterisierung der musikalischen Formkategorien

Mit einer Charakterisierung der musikalischen Formkategorien bzw. der Untersuchung des musikalischen "Materials" verbindet sich zugleich die Frage nach dem Wesen der Musik im allgemeinen, und zwar sowohl hinsichtlich ihres Verhältnisses zu den Klang- und Geräuscherscheinungen der nicht-musikalischen Umwelt als auch in bezug auf ihr Verhältnis zu den anderen Künsten. Daraus lassen sich anschließend wesentliche Gesichtspunkte für die Kirchenmusik ableiten, die deren besondere Gesetzmäßigkeit beleuchten.

Die Beziehung der musikalischen Formkategorien zueinander ist kürzlich von Friedrich Blume in einer beispielhaften Zusammenfassung dargestellt worden (196). Danach ist zu unterscheiden zwischen den "Qualitäten des Tonstoffs", Klanghöhe, Klangdauer, Klangstärke und Klangfarbe, von Dräger als Tonhöhe und Tonverwandtschaft, Tondauer, Tonfarbe und Tonlautheit bezeichnet (197), und den Kategorien der musikalischen Form, die sich aus den Qualitäten des Tonstoffs entwickeln und an denen die Möglichkeiten seiner Gestaltung ansetzen. Nach Blume wirken dabei zwei Schichten ineinander: Diastematik (Melos), Metrum, Dynamik, Kolorit und Rhythmus, Takt und Tempo (198).

Obgleich sich die musikalischen Formkategorien getrennt behandeln und werten lassen, bilden sie als Gestaltungskomponenten des musikalischen Kunstwerkes eine untrennbare Einheit. "Wie keine Diastematik ohne Metrum, Dynamik und Kolorit, so kann es in der Musik kein Kolorit ohne Diastematik, Metrum und Dynamik geben, usw.. Aber ebensowenig kann eine Musik vorgestellt werden ohne Rhythmus, Takt und Tempo.

Fällt eine dieser Komponenten aus, so hört die Erscheinung auf, Musik zu sein. ...Wohl treten in der einen Art von Musik die eine, in einer anderen Art eine andere der Komponenten bestimmend hervor, aber theoretisch besteht eine unlösbare Gemeinschaft der Kategorien in der Form."(199)

Ergänzend hierzu weist Dräger darauf hin, daß mit einer Charakterisierung des musikalischen Materials auch eine Wertung verbunden oder zumindest nahegelegt ist, die einer ausführlichen Begründung bedarf. Sie ist "die erste Notwendigkeit, um der Diskussion über das Wesen des Musikalischen eine fundierte Basis zu geben. Da ein Kunstwerk immer 'für' den Menschen existiert, erscheint dazu eine Charakterisierung des menschlichen Gehörs notwendig."(200)

Im Anschluß an einen Aufsatz von Lajos Szekely "Über den Aufbau der Sinnesfunktionen"(201) erläutert Dräger die Wesensart der einzelnen Sinne und die Konsequenzen, die sich daraus für die verschiedenen Künste ergeben. Nach Szekely vermitteln die Sinne zweierlei Eindrükke: die einen werden als Eigenschaften von etwas, die anderen im weitesten Sinne als Zuständlichkeiten unseres Körpers aufgefaßt. Im ersten Fall neigen sie einem extremen Objekt-, im zweiten einem extremen Subjektpol zu. Man unterscheidet daher zwischen einer Gegenstands- und einer Ich-Bezogenheit der Sinne, von denen die letztere auch als "Zumute-sein-Komponente" bezeichnet werden kann.

Auf grund dieser Bi-Polarität der Empfindungen bilden die Sinne hinsichtlich der Objektivierbarkeit ihrer Erscheinungen von den Organsinnen bis zum Gesichtssinn eine aufsteigende Reihe, d.h. das Empfindungsmaterial der "niederen" Sinne ist dem Subjekt-, das der "höheren" hingegen dem Objektpol zugeordnet.

Im Bereich der höheren Sinne muß dem Gehör im Vergleich mit dem Gesicht eine größere Subjektbezogenheit zugesprochen werden, die auch in den Künsten wirksam ist. Dräger verdeutlicht das an folgendem Beispiel: "Vor einem Bild, auf dem Tänzer dargestellt sind, wird der Mensch viel weniger zum Tanzen angeregt als beim Erklingen von Tanzmusik."(202)

Die Konsequenz, die sich aus diesen Feststellungen für die Kunstbetrachtung ergibt, besagt, daß die künstlerische Nachahmung der Umwelt um so mehr akzeptiert wird, je gegenstandsbezogener das Sinnesgebiet einer Kunst ist. Da der Gehörssinn subjektverhafteter als der Gesichtssinn ist, wird in der Musik die Nachahmung der Umwelt weniger toleriert als in der Malerei und Bildhauerei. Diese Tatsache erweist sich nach Dräger nicht nur als eine geschichtliche Erfahrung, die bei allen Völkern und zu allen Zeiten festgestellt werden kann, sondern als eine Gesetzmäßigkeit, die sich aus der Wesensart der menschlichen Sinnesfunktionen ableitet. Das kann in folgender Weise begründet werden: "Für den Maler sind die Vorbilder seines künstlerischen Tuns - Guardini spricht von den Vorentwürfen des Tuns - in der täglichen Umwelt zu finden. Soweit er von seinem selbstverständlichen, ja notwendigen Recht der künstlerischen Umformung Gebrauch macht, er bezieht sich dabei doch auf Dinge, die ohne sein Zutun vorhanden sind. In der Musik müssen diese Vorentwürfe des Tuns vom Menschen hervorge-

bracht werden. Deshalb ist die Zustandskomponente beim Sinnesgebiet der Musik stärker vertreten als bei dem der Malerei, und wenn der Musiker seinem Zustandsgefühl durch Laute und Klänge Ausdruck gibt, die in seiner Umwelt nicht nur künstlerische Bedeutung haben, dann gefährdet er die künstlerische Selbständigkeit seines Produktes. Weil Lautäußerungen und Töne hervorgebracht werden müssen, ist die Zustandskomponente notwendig verhältnismäßig stark vertreten. Sie müssen deshalb, um das künstlerische 'Gegenüber', nach Kant das interesselose Wohlgefallen zu gewährleisten, in eine Erscheinungsform gebracht werden, die von denen der Umwelt und für andere als künstlerische Zwecke verwendeten ausreichend verschieden sind."(203)

Das Ineinanderwirken von Subjekt- und Objektbezogenheit in den einzelnen Künsten kann auch durch zwei Begriffe aus Hartmanns "Ästhetik" veranschaulicht werden: Lebenswahrheit und Wesenswahrheit. Stellvertretend für alle Künste werden sie von Hartmann in bezug auf die Dichtung folgendermaßen definiert: "Zweierlei dichterische Wahrheit überlagert sich. Die eine ist die innere Übereinstimmung, Einheit, Geschlossenheit, Durchgehaltenheit in sich (=Wesenswahrheit); die andere ist die Lebenswahrheit, und diese hat einen Pol ihres Wesens außerhalb der Dichtung, in der ihr transzendenten realen Welt - wenn auch keineswegs bei deren Einzelheiten oder Tatsachen, so doch bei ihren Wesenszügen."(204)

Da sich das künstlerische Material und die künstlerische Sprache sowohl aus der Umwelt entnommenen Elementen zusammensetzen als auch durch das schöpferische Tun des Menschen gebildet werden, stehen sie nach Hartmann auch in unmittelbarer Beziehung zu den Begriffen Nachahmung und Schöpfertum(205).

Die Bi-Polarität der Sinnesempfindungen ist jedoch nicht nur für eine Charakterisierung der einzelnen Künste und ihr Verhältnis zueinander von Bedeutung. Unter dem Gesichtspunkt der Objekt- /Subjektbezogenheit können auch die einzelnen musikalischen Formkategorien und die verschiedenen Arten der musikalischen Sprache gekennzeichnet werden, wobei unter dem Subjektpol die Zumute-sein-Komponente bzw. die nicht-musikalische Umwelt des Menschen zu verstehen ist, während durch den Objektpol der Grad der Loslösung vom Subjektpol und der der künstlerischen Selbständigkeit bezeichnet wird. In der Beziehung der musikalischen Formkategorien zur Umwelt können drei Gruppen unterschieden werden:

die musikalischen Intervalle,

die musikalischen Klangfarben,

Metrum bzw. Rhythmus, Tempo und Dynamik.

Der Grad der künstlerischen Selbständigkeit nimmt in dieser Reihenfolge ab, die Befähigung zur Nachahmung der Umwelt hingegen zu. Die Intervalle neigen daher dem extremen Objekt-, Rhythmus, Tempo und Dynamik dem extremen Subjektpol zu. In Anwendung der Hartmannschen Termini bedeutet die Objektbezogenheit der Intervalle große Wesenswahrheit, die Umweltverhaftung von Rhythmus, Tempo und Dynamik große Lebenswahrheit. Dräger setzt hierfür die Begriffe "Lebens-" und "Wesensnähe" ein(206), um den Grad der Verhaftung bzw. Loslö-

sung der einzelnen musikalischen Formkategorien vom außerkünstlerischen Bereich zu verdeutlichen.

Diese Reihenfolge der musikalischen Mittel stimmt mit der von Blume vorgenommenen Aufstellung grundsätzlich überein (vgl. S. 147), unterscheidet sich jedoch von ihr dadurch, daß sie die Grundlage für eine Wertung bildet: "Diese Reihenfolge als Wertfolge zu verstehen, ist natürlich nur möglich auf grund einer ästhetischen Wertlehre, die für die Musik zur Erzielung der höchsten künstlerischen Wahrheit die 'Wesenswahrheit' über die 'Lebenswahrheit' stellt, wobei mit der Lebenswahrheit die Nachahmung des aus der Umwelt Bekannten zunimmt, mit der Wesenswahrheit aber abnimmt. Der Maßstab für diese Wertordnung ist der Grad der Inanspruchnahme des Menschen von dem durch unmittelbar anschauliche Erfassung der täglichen Umwelt bestimmten Augenblick. Wird diese Inanspruchnahme, die man auch als Lebensnähe bezeichnen kann, vor allem anderen positiv gewertet, dann kehrt sich auch die Rangordnung der oben charakterisierten Mittel um."(207)

Gleichgültig, welcher Rangordnung man den Vorzug geben will, im Hinblick auf die künstlerische Selbständigkeit haben die musikalischen Intervalle vor allen anderen musikalischen Formkategorien den Vorrang. Das geht so weit, daß "jeder Schall (auch in Natur und Technik), dessen Kennzeichen diskrete Tonhöhen im Mit- und Nacheinander sind, auf Musik hinweist."(208) Demgegenüber haben "Schluchzen, Schreien und Stöhnen eine eminente Ausdruckskraft, aber nur geringe künstlerische Selbständigkeit."(209) In ihnen dominiert die Zustandskomponente.

Nach dem Kriterium der künstlerischen Selbständigkeit schließen sich die musikalischen Klangfarben einigermaßen verbindlich an die musikalischen Intervalle an. Danach kann der künstlerische Wert eines Instrumentes als um so höher bezeichnet werden, je mehr sich die ihm eigene Klangfarbe von der außermusikalischen Umwelt, der sie entnommen ist, ablöst und zu verselbständigen vermag. In diesem Sinne charakterisiert Dräger die musikalischen Klangfarben in ihrer Beziehung zur Umwelt wie folgt: "Um Klangfarben für musikalische Zwecke gegen die Umwelt abzusetzen, werden die bekannten 'Sonderfälle' (Szekely) geschaffen, die Instrumente. Ihr Klang (dies nach Szekely) erinnert zwar an ein aus der Umwelt bekanntes Material, er ist aber nicht so sehr Zeichen eines Dinges, sondern erscheint relativ losgelöst von seiner Quelle, der Schall wird künstlerisch selbständig. Im Gegensatz dazu ist etwa das Klappern einer Schreibmaschine Zeichen eines Dinges, künstlerisch unselbständig. Diese künstlerische Unselbständigkeit bewirkt das mit Recht abfällige ästhetische Werturteil bei der Verwendung derartiger 'Instrumente', nicht so sehr oder nicht immer der Schall selbst."(210)

Eine Einteilung bzw. Rangordnung der Instrumente nach dem Grad ihrer künstlerischen Selbständigkeit ergibt demnach eine Parallele zu den musikalischen Formkategorien, denen sie jeweils zugeordnet werden können. Dabei sind zwei Gruppen zu unterscheiden:

die Harmonie- und Melodieinstrumente,

die Rhythmus- und Geräuschinstrumente.

In gleicher Weise lassen sich auch die oben gekennzeichneten Möglichkeiten der Wertung abgrenzen, je nachdem, ob der Wesens- oder der Lebensnähe der Vorzug gegeben wird.

Die dritte Gruppe der musikalischen Formkategorien, Metrum bzw. Rhythmus, Tempo und Dynamik, erfährt ihre wesentliche Charakterisierung durch die Tatsache, daß "die Gestalten der Umwelt häufig mit künstlerischen Gestalten dieser Formkategorien identisch" sind. Es muß jedoch mit Dräger eingeräumt werden, "daß sehr komplizierte Rhythmen den Intervallen im Sinne der geschilderten Reihenfolge näher stehen können als manche Klangfarben. Aber gleichgültig, wie man Einzelheiten anordnen will, von den Intervallen weg in Richtung auf andere musikalische Gestaltungsmittel hin nimmt die Möglichkeit, die Umwelt nachzuahmen, zu; dagegen nimmt die Möglichkeit, ein in seiner künstlerischen Faktur selbständiges Gebilde zu schaffen, ab. Damit erhalten die Geräusche und die von ihnen abgeleitete 'Geräuschkunst' im Bereich des Musikalischen ihren Platz. Durch die starke Assoziation zu nicht-musikalischen Erscheinungen der Umwelt - auch bei weitgehender 'Denaturierung' mit Hilfe der elektronischen Klangerzeugung - ist die künstlerische Selbständigkeit dieser Gebilde in Frage gestellt."(211)

Zusammenfassend darf festgehalten werden, daß die künstlerische Selbständigkeit und die Umweltverhaftung bzw. die Objekt- und Subjektbezogenheit der musikalischen Formkategorien die beiden sich ergänzenden Gesichtspunkte sind, unter denen eine Ordnung und Wertung des musikalischen Materials möglich ist. Sie führen trotz der Verschiedenheit ihrer Ausgangsposition zu übereinstimmenden Ergebnissen und sind geeignet, die Forderungen der Kirche im einzelnen zu erläutern und zu motivieren.

2. Die Wertordnung der musikalischen Formkategorien unter dem Gesichtspunkt der kirchenmusikalischen Gesetzgebung

Die Gesetzmäßigkeit der musikalischen Formkategorien, die aus der Wesensart der menschlichen Sinnesfunktionen abgeleitet werden konnte, erweist sich in der Anwendung auf die Sakralkünste unter besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik und der für sie geltenden kirchlichen Vorschriften als außerordentlich bedeutungsvoll. Sowohl die Vorzugsstellung der Musik innerhalb der Liturgie als auch ihre sakrale Wesensart können durch die Charakterisierung der musikalischen Gestaltungsmittel näher bestimmt werden.

Die unterschiedliche Befähigung eines künstlerischen Materials, sich von der Umwelt abzusetzen, bedeutet im Hinblick auf die einzelnen Sakralkünste, ihr Verhältnis zum Profanen und damit den Grad der liturgischen Eignung ihrer Ausdruckswerte festzustellen. Da in der Musik Lebens- und Wesenswahrheit verhältnismäßig weit auseinanderliegen, d.h. die aus der Umwelt des Menschen bekannten Klang- und Geräuscherscheinungen nur in geringem Maße unmittelbar in der Musik wiederkehren, darf ihr im Vergleich mit der Malerei und Plastik eine relativ große liturgische Eignung zuerkannt werden. (vgl. S. 104 ff.)

Mit dieser Vorzugsstellung der Musik verbindet sich aber auch, wie bereits früher nachgewiesen (vgl. S. 105), eine größere Verpflichtung gegenüber den kirchlichen Vorschriften bzw. eine größere Gefährdung ihrer sakralen Zweckbestimmung. Ihre enge Verbundenheit mit dem liturgischen Geschehen bedingt es, daß ein Hervortreten der Lebenswahrheit in der Kirchenmusik in ungleich höherem Maße als störend und sinnwidrig empfunden wird als das bei den bildenden Sakralkünsten der Fall ist. Daher hat die Kirche in bezug auf die Kirchenmusik eine ausgedehnte Gesetzgebung entwickelt, während sich ihre Bestimmungen über die bildenden Künste auf wenige Canones im Kirchlichen Rechtsbuch beschränken. Das hat seinen Grund in der relativ großen Gegenstandsbezogenheit dieser Künste, durch die nicht nur die Lebensnähe in der Formung in stärkerem Maße akzeptiert werden kann, sondern die auch ein Zurücktreten der Zustandskomponente im Betrachter zur Folge hat. (vgl. S. 105 und S. 148 f.)

Die zahlreichen Beanstandungen der Kirche in der Geschichte der kirchenmusikalischen Erlasse, die sich mit den verschiedensten Mißbräuchen der liturgischen Musik befassen, bestätigen diesen Tatbestand. Sie beweisen, daß es sogar zu außerordentlich großen und unüberbrückbaren Gegensätzen zwischen der künstlerischen Gestaltung und der liturgischen Zweckbestimmung einer Komposition kommen kann. Daher ist die Forderung nach "Heiligkeit" der Kirchenmusik, nach einem sakralen Charakter der musikalischen Sprache und Vortragsweise, im Laufe der Zeiten immer dringlicher geworden. (vgl. S. 145)

Je nach dem Grad der Distanz einer Komposition vom musikalisch Profanen wird im Anschluß an Pius X. in der Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" und der Instructio zwischen liturgisch hervorragend, liturgisch bedingt und liturgisch nicht geeigneten Arten der Musik und der Instrumente unterschieden. Diese Abstufung beruht auf dem Anteil, den die einzelnen musikalischen Formkategorien an der Gesamtformung einer Komposition haben, und ihrem unterschiedlichen Hervortreten in den einzelnen Zeitstilen der abendländischen Musikgeschichte.

Die Rangordnung der musikalischen Mittel, die sich aus dem Grad ihrer künstlerischen Selbständigkeit ergab (vgl. S. 149), wird im Hinblick auf die strenge Verurteilung des Profanen durch die Päpste zu einer verbindlichen Wertordnung für die liturgische Musik. Auf grund des christlichen Welt- und Menschenbildes und ihrer Verankerung in der Transzendenz muß die Wesenswahrheit als der für die katholische Kunst- und Musikanschauung gültige Wertmaßstab angesehen werden, weil aus den im vorigen Kapitel dargelegten Prinzipien der christlichen Schöpfungsordnung hervorgeht, daß nicht das irdisch begrenzte "Leben", sondern das "Wesen" des Menschen, das die Gott-Ebenbildlichkeit umgreift, im Mittelpunkt des christlichen Denkens und Handelns steht. Damit liegt eine terminologische Parallele zu den ästhetischen Begriffen Lebensnähe und Wesensnähe vor, die den engen Zusammenhang von allgemeinen und künstlerischen Prinzipien veranschaulicht und in der das Profane und das Sakrale eine wesenhafte Zuordnung erfahren, die über den Bereich der Kunst weit hinausreicht.

Diese Rangordnung, nach der alle dem Leben des Menschen dienlichen Werte denen unterstellt sind, durch die die Ebenbildlichkeit des Menschen verwirklicht wird, erweist sich auch für die künstlerische Betätigung als absolut verbindlich. Sie muß vom Künstler außerdem anerkannt und in der Formung seiner Werke berücksichtigt werden. Das heißt: je höher die ontologische Qualität oder der Seinsbereich der Zweckbestimmung eines Kunstwerkes ist (vgl. S. 104), desto stärker muß die Wesensnähe des künstlerischen Materials und der künstlerischen Sprache hervor-, desto mehr die Lebensnähe hingegen zurücktreten. Das gilt in besonders hohem Maße für die Liturgie bzw. die Sakralkünste. Die Kirche läßt demgemäß in bezug auf die Kirchenmusik nur die Gestaltungsmittel zu, die zur Realisierung der musikalischen Wesenswahrheit hervorragend geeignet sind. Diese Forderung entspringt der Gesetzmäßigkeit des christlichen Kultes auf grund des christlichen Menschenbildes, wonach alle Elemente von natürlich-organischem Wert, d.h. alle die Liturgie durchdringenden oder sie begleitenden "menschlichen" Bestandteile (vgl. S.58f.), sich von ihrer irdischen bzw. Umwelt-Verhaftung weitgehend lösen müssen, ehe sie eine liturgische Funktion übernehmen können.

Auch die liturgische Eignung der einzelnen musikalischen Formkategorien kann an hand dieser Kriterien erläutert werden, und zwar sowohl im Hinblick auf die musikalische "Sprache" als auch hinsichtlich der Klangkörper, durch die sie zur Darstellung gebracht wird.

Diese scheinbar einseitige Zuordnung der Kunst zur Wesenswahrheit, die das Wesen der christlichen Sakralkünste im allgemeinen bestimmt, schließt jedoch die prinzipielle Anerkennung einer künstlerischen oder musikalischen Lebensnähe ebensowenig aus wie die Verankerung von Welt und Mensch in der Transzendenz zu einer Abwertung des "kreatürlich Humanen" durch die Kirche führt. (vgl. S. 102) Eine nähere Betrachtung ihrer Funktion in der Liturgie und der Kirchenmusik muß allerdings vorläufig zurückgestellt werden. (vgl. S. 216 ff.)

Die liturgische Eignung der musikalischen Formkategorien ist auf grund dieser einleitenden Vorbemerkungen abhängig von dem Grad ihrer künstlerischen Selbständigkeit, weil in ihr die Loslösung von der Umwelt bzw. die Wesensnähe enthalten ist. Die musikalischen Gestaltungsmittel mit geringer Befähigung zur Nachahmung und geringer Umweltverhaftung dürfen dementsprechend im allgemeinen als liturgisch geeigneter bezeichnet werden als jene mit großer Lebensnähe. Tonhöhe und Tonverwandtschaft rangieren daher in der Kirchenmusik vor Rhythmus, Tempo und Dynamik. Gemäß der Abgrenzung des christlichen Sakralbereiches der Gottesverehrung gegen das Profane handelt es sich also in der liturgischen Musik um eine Art von Musik, in der jene Formkategorien "bestimmend hervortreten" (vgl. S. 148), die dem Profanen am wenigsten verhaftet sind, d.h. das Tonische. Seine Vorzugsstellung gilt jedoch nur unter bestimmten Voraussetzungen, nämlich soweit sich mit ihm keine außerkünstlerischen Vorgänge und Erscheinungen der Umwelt verbinden (Signale, Rufe und dgl.).

Die kirchenmusikalischen Vorschriften verlangen dementsprechend aber auch ein Zurücktreten der musikalischen Mittel - Zurücktreten verstanden als "Verzicht auf größtmögliche Differenzierung"(212) -,

die durch ihre enge Beziehung zum "Leben" charakterisiert wurden und die den Gläubigen eben deshalb von einer vollkommenen "Realisierung des Endzieles" in der Liturgie ablenken, indem sie Assoziationen zu außermusikalischen = profanen Bereichen in ihm auslösen und die Zustandskomponente in einer der christlichen Gottesverehrung widerstrebenden Weise hervortreten lassen.

Die liturgische Eignung der einzelnen musikalischen Gestaltungsmittel wird besonders deutlich durch eine Charakterisierung der Instrumente an hand der für sie geltenden kirchlichen Bestimmungen. Da die verschiedenen Klangkörper in jeweils unterschiedlichem Maße befähigt sind, die musikalischen Formkategorien zur Darstellung zu bringen, kann auf diese Weise aus den kirchenmusikalischen Vorschriften über die Instrumente rückwirkend auch auf eine Wertung der ihnen in besonderer Weise entsprechenden musikalischen Mittel, über die spezielle Anweisungen und Stellungnahmen seitens der kirchlichen Behörde nicht vorliegen, geschlossen werden. Die liturgische Eignung der Instrumente wird aus zwei Gesichtspunkten abgeleitet: aus ihrer Fähigkeit, das Tonische darzustellen und aus der Beziehung zwischen Spieler und Instrument. Die dabei zutagetretenden Gesetzmäßigkeiten sind außerdem in engem Zusammenhang mit der Entwicklung des Instrumentenbaues im Laufe der Jahrhunderte zu betrachten. Das Verhältnis der einzelnen Klangkörper zum Intervallischen bzw. ihre Befähigung zur Darstellung des Tonischen führt zu einer dreifachen Einteilung: die mehrstimmigen, die Melodie- und die Rhythmusinstrumente. Mit dieser Reihenfolge verbindet sich unter Berücksichtigung der von der Kirche geforderten Wesensnähe in Parallele zu den musikalischen Formkategorien eine abnehmende liturgische Eignung, die durch die entsprechenden kirchlichen Verordnungen bestätigt wird. (vgl. S. 85)

Die kirchliche Vorzugsstellung der Orgel im Abendland erwächst somit - ungeachtet ihrer verschiedenen Bauweisen - aus ihrer denkbar großen Befähigung zur Mehrstimmigkeit. Die Melodieinstrumente können diese ausgezeichnete Qualifikation nicht aufweisen. Da sie aber gleichfalls das Tonische in hervorragender Weise wiedergeben können, wenngleich vornehmlich im Bereich des Melodischen, steht ihrer Verwendung in der Liturgie grundsätzlich nichts im Wege.

Die Rhythmusinstrumente sind hingegen nur in geringem Maße zur Darstellung des Tonischen befähigt. Ihre Zugehörigkeit zu den musikalischen Formkategorien mit großer Umweltverhaftung und geringer künstlerischer Selbständigkeit zieht den Ausschluß von einer kirchlichen Verwendung, zumindest aber von liturgischen Handlungen, nach sich.

Diese Differenzierung der einzelnen Typen im Hinblick auf ihre liturgische Eignung wird auch durch den physiologischen Gesichtspunkt bestätigt, unter dem das Instrument in seiner Verbundenheit mit dem Spieler betrachtet wird. Nach Dräger ist, physiologisch gesehen, "jedes Musikinstrument (oder, im Hinblick auf einige Verfahren der elektronischen Musikerzeugung vorsichtiger gesagt, jedes konventionelle Musikinstrument) eine Organprojektion, mit dem Ziel, die Leistungen des menschlichen Körpers zu steigern und zu präzisieren. Die für eine musikalische Betätigung grundlegenden organischen Tätigkeiten sind die Bewe-

gung der menschlichen Glieder und das durch den Atem regierte Singen mit Hilfe des menschlichen Stimmapparates. Dementsprechend sind der kurze Schlag und der lang ausgehaltene Ton die Pole, zwischen denen sich menschliches Musizieren seit Urzeiten bewegt. Die Musikinstrumente sind also entweder Projektionen einer dieser Tätigkeiten oder, meistens, eine Kombination von ihnen. Von größter Bedeutung ist dabei der Grad der körperlichen Verbundenheit des Spielers mit dem Instrument. Er reicht von der Einheit beider beim Singen bis zur bloßen Auslösung einer gespeicherten Naturkraft durch den Spieler bei der Orgel und einigen elektronischen Musikinstrumenten (z. Bsp. Trautonium). Die dem Klang zugelegten Prädikate "objektiv" und "subjektiv" haben hierin ihre Ursache. Die vielfach gestufte physische Beanspruchung des Menschen beim Spiel hat für die musikalische Anlage eines Instrumentes weitgehende Folgen; indem z. Bsp. mit zunehmender Fähigkeit zur Mehrstimmigkeit die physische Beanspruchung bei der Erzeugung des Einzeltones abzunehmen hat, wenn die Schwierigkeit des Spiels nicht schnell die Grenzen menschlicher Leistungsfähigkeit überschreiten soll." (213)

Diese von liturgischen Gesichtspunkten unabhängige Abstufung der Instrumente ist in bezug auf das kirchliche Instrumentarium des Abendlandes traditionell geworden und hat sich in der kirchenmusikalischen Gesetzgebung seit Pius X. immer stärker durchgesetzt. Mit der Befähigung der Orgel zu größtmöglicher Mehrstimmigkeit verbindet sich danach notwendig ein Verzicht auf die Differenzierung des Einzeltones. Das kann in folgender Weise begründet werden: der Ton wird vom Spieler nicht in dem Maße durch einen persönlichen Kraftaufwand erzeugt wie bei der menschlichen Stimme oder den Melodieinstrumenten - obgleich die physische Beanspruchung umfassender als bei jenen ist -, sondern über einen Mechanismus zum Erklingen gebracht. Er ist daher in bezug auf Lautstärke und Klangfarbe nicht durch den Anschlag, sondern nur durch die Register zu nuancieren. Die damit verbundene Terrassen-Dynamik, die ein allmähliches Crescendieren und Decrescendieren sowie alle dynamischen Differenzierungen ausschließt, verdeutlicht in besonders anschaulicher Weise die relativ große Loslösung des Orgelklanges von der Umwelt, denn diese Art der dynamischen Abstufung ist jeder ursprünglichen Lautäußerung fremd. Traktur und Regierwerk gewährleisten so eine größtmögliche "Objektivität" des Klangbildes durch die Verselbständigung der Klangfarbe. Unter dem Aspekt der liturgischen Eignung bedeutet das ein denkbar großes Absetzen von der Umwelt bzw. Distanz vom Profanen. Dieser Verzicht auf Lebensnähe erweist sich als ein durch kein anderes Instrument zu ersetzender Vorzug, infolgedessen der Orgel als einzigem Instrument - die menschliche Stimme ausgenommen - eine hervorragende liturgische Eignung zuerkannt werden kann. (vgl. S. 86) Gerade der Mangel an Differenzierungsmöglichkeiten der Ausdruckswerte ist es, der, nach den Worten Antoine Reboulots, "den Komponisten und den Spieler zu einem 'strengeren Stil', zu einer Disziplin und intensiveren Erhebung der Gedanken" zwingt als bei anderen Instrumenten.

"... impose aux compositeurs et aux exécutants un style plus rigoureux, une discipline et une élévation de pensée plus intense que pour les autres instruments." (214)

Diese große gedankliche Inanspruchnahme des Musikers beim Orgelspiel, auf die Reboulot mit Recht hingewiesen hat und die durch die liturgische Zweckbestimmung noch erhöht wird, indem sich die Interpretation dem sakralen Charakter der kirchenmusikalischen Komposition oder - in der Improvisation - der liturgischen Handlung anzupassen hat, bedeutet auch hier größtmögliche Lebensferne im Sinne eines Verzichtes auf elementare Musizier- und Spielfreudigkeit.

Aber auch die viel umstrittene Frage nach der für liturgische Zwecke geeignetesten Bauweise der Orgel (mechanisch, pneumatisch, elektropneumatisch oder elektronisch) findet in diesem Zusammenhang eine befriedigende Beantwortung. Das Streben nach "objektivem" Klang wird durch die mechanische Traktur in Verbindung mit der Tonkanzelle in reinster Form verwirklicht, daher entspricht diese Bauart den kirchlichen Forderungen am vollkommensten. Mit allen anderen Typen verbindet sich hingegen in mehr oder weniger ausgeprägtem Maße eine Profanierung des Orgelklanges.

Das läßt sich an hand der Entwicklung im Orgelbau des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts besonders anschaulich verfolgen. Die Ausbildung und Ermöglichung einer differenzierten Crescendo-Dynamik durch die Walze sowie die Nachahmung orchestraler Klangfarben, die deren "subjektive" Tonerzeugung zum Vorbild und die Ablösung des obertonreichen Klangspektrums der Barockorgel durch grundtönige Register zur Folge hat, zeigen die umfassenden Bemühungen der Romantik um eine eben deshalb so genannte "Subjektivierung" des Orgelklanges. Diese Entwicklung drückt sich auch in der Bevorzugung der pneumatischen und elektro-pneumatischen Traktur aus, durch die der für den Orgelton charakteristische Einschwingvorgang in seiner vorzüglichen Eignung für die Veranschaulichung des polyphonen Satzgewebes beeinträchtigt und die Verschmelzung der Register vermindert wird. Die Einbuße an profiliertem Klang wird durch die größere Möglichkeit einer virtuosen Handhabung des Tempos, der Dynamik und der Klangfarben aufgewogen, vor allem durch die Spielhilfen. Die Bezeichnungen "Orchester"- und "Konzert"-Orgel verdeutlichen ebenfalls das Bestreben, die Orgel sowohl in ihrem Klang als auch in ihren Ausdrucksmöglichkeiten dem Orchesterklang und allen damit verbundenen Assoziationen anzugleichen. Doch muß darauf hingewiesen werden, daß nicht die technischen Neuerungen im Orgelbau das eigentlich Profane sind, sondern die musikalischen Gestaltungsmittel, die sich durch sie in einer der Orgel ursprünglich nicht eigenen Weise entfalten können. (vgl. S. 56)

Die Rückbesinnung der Gegenwart auf die Eigengesetzlichkeit des Instrumentes, die nicht nur im kirchlichen Orgelbau wieder zu einer Bevorzugung der mechanischen Traktur und der Tonkanzelle geführt hat und einer "Ent-Profanierung" gleichkommt, läuft aber parallel zu einer neuen Verweltlichung der Orgel durch ihre Verwendung für die Kino- und Unterhaltungsmusik, in der die vorstehend charakterisierten Möglichkeiten in bezug auf Dynamik und Kolorit eine primäre Bedeutung

erlangen. So veranschaulicht allein die Tatsache, daß mit dem romantischen Orgelbau eine zunehmende Eignung des Orgelklanges für profane Zwecke festzustellen ist, den krassen Gegensatz dieser Bauweise zur liturgischen Zweckbestimmung. Es ist das Verdienst Pius' XI., diese Entwicklung in ihrer Folgenschwere für die liturgische Musik erkannt zu haben. (vgl. S. 56) In der Instructio wird deshalb die für liturgische Zwecke am besten geeignete Bauart als "klassische Orgel bzw. Pfeifenorgel" genau gekennzeichnet (Instructio, n. 61, vgl. S. 86), worunter zweifellos die mechanische Traktur zu verstehen ist.

In bezug auf die übrigen in der Liturgie gestatteten Harmonieinstrumente ist festzuhalten, daß sich das Harmonium aus den genannten klanglichen Gründen, die für die liturgische Eignung eines Instrumentes ausschlaggebend sind, als nicht gut geeignet erweist, weshalb ihm im kirchlichen Instrumentarium nur eine Bedeutung als Behelfsmittel zukommt. Dennoch ist seine Verwendung gemäß den Bestimmungen in der Instructio davon abhängig, "daß es die für den kirchlichen Gebrauch geeigneten Stimmen und die notwendige Klangfülle besitzt.

> ...ut vocum qualitate et sonitus amplitudine sacro usui respondeat." (Instructio, n. 63)

Das gleiche gilt auch für das "sogenannte 'Elektrophonikum', das der Orgel nachgebildet ist" (Instructio, n. 64) und dessen kirchliche Verwendung nach den gegenwärtigen Vorschriften nur vorübergehend geduldet wird, weil alle bisher vorliegenden Bauarten nicht dem Klangideal eines liturgischen Instrumentes entsprechen. Immerhin muß zugegeben werden, daß die Entwicklung der elektronischen Orgel auch für eine kirchliche Verwendbarkeit Zukunftsmöglichkeiten offenläßt, zumal bei der ständig fortschreitenden technischen und klanglichen Vervollkommnung des Instrumentes.

Die zentrale Stellung der Orgel in der kirchlichen Instrumentalmusik beleuchtet zugleich auch die der anderen, besonders die der Melodieinstrumente. Ihre begrenzte liturgische Eignung beruht nicht nur auf ihrer relativ geringen Befähigung zur Mehrstimmigkeit, sondern auf der damit verbundenen, im Vergleich mit der Orgel ungleich größeren Möglichkeit einer subjektiven Beeinflussung des Einzeltones. Dieser wird jetzt nicht mehr, wie bei der Orgel, durch einen Mechanismus, sondern durch den Atem oder die Bewegung der Glieder in Verbindung mit einem verhältnismäßig großen persönlichen Kraftaufwand erzeugt, wodurch gleichzeitig eine reiche Nuancierung des Tones durch die Art des Tonansatzes oder -anschlages, vornehmlich im Vibrato, und eine Differenzierung hinsichtlich der Dynamik und Farbgebung ermöglicht wird. Die "Subjektivität" dieser Instrumente, die in der menschlichen Stimme ihren Höhepunkt erreicht, beruht auf der Wechselbeziehung zwischen der Subjektkomponente, die in der engen physischen Verbundenheit von Spieler und Instrument besteht, und den nichttonischen Formkategorien.

Die Anpassung der Melodieinstrumente an die Liturgie, d.h. die mögliche "Objektivierung" ihrer Ausdruckswerte, kann wiederum an hand der Entwicklung im Instrumentenbau verdeutlicht werden. Zugleich finden damit die unterschiedlichen kirchlichen Stellungnahmen zur liturgischen Eignung der einzelnen Typen eine stichhaltige Begründung. (vgl.

S. 85 f.) Die kirchenmusikalische Gesetzgebung enthält - abgesehen von den grundsätzlichen Ausführungen über die kirchliche Instrumentalmusik - bis zur Enzyklika Benedikts XIV. keine offiziellen und konkreten Beanstandungen hinsichtlich einer Verwendung von Melodieinstrumenten. Daraus kann geschlossen werden, daß ihre liturgische Eignung bis zum 18. Jahrhundert von bestimmten Voraussetzungen weitgehend unabhängig war. Das hat seinen Grund in der Abschwächung der engen Körperverbundenheit der Melodieinstrumente durch den Instrumentenbau des 16. und 17. Jahrhunderts, wodurch die Basis für einen "objektiven" Klang auch für sie geschaffen wurde(215). Die Streichinstrumente dieser Zeit erhalten Bünde, die das Vibrato erschweren, die Art von Bogenform und -haltung beeinträchtigt die dynamische Beeinflussung und der flache Steg begünstigt das mehrstimmige Spiel. Die Blasinstrumente werden zur Objektivierung der Tongebung mit Windkapseln versehen. Die Beschränkung hinsichtlich der dynamischen Möglichkeiten wird durch Klangsummierung aufgewogen (Instrumentenfamilien), die Abwechslung der Klangfarben erfolgt mit Hilfe der Mehrchörigkeit. Dazu kommt die Bevorzugung eines abrupten Einschwingvorganges, der im Instrument entweder selbst vorgegeben ist, wie bei der mechanischen Traktur der Orgel, oder durch den Interpreten bewirkt werden muß. Diese Merkmale dienen sämtlichst der Verdeutlichung der Polyphonie.

Dagegen beginnt im 18. Jahrhundert eine fortschreitende Individualisierung der Melodieinstrumente und, damit verbunden, eine Reduzierung der Typen. Dafür rückt die subjektive Beeinflussung durch den Spieler immer stärker in den Vordergrund. Diese Entwicklung gipfelt in den vom Komponisten bis ins einzelne festgelegten Vortragsbezeichnungen, die vom Interpreten in entsprechender Weise berücksichtigt werden müssen. Seitdem ist die liturgische Eignung der Melodieinstrumente von einer der Liturgie angemessenen Handhabung durch den Komponisten und den Interpreten abhängig. (vgl. S. 86)

Diese Entwicklung findet auch in den kirchenmusikalischen Bestimmungen ihren Niederschlag. Bei Benedikt XIV. sind die Melodieinstrumente noch weitgehend gestattet, wenn sie in einer der Liturgie angemessenen Weise gehandhabt werden. Dagegen sahen sich Pius X. und Pius XI. auf grund der stilistischen Gegebenheiten ihrer Zeit, die im Instrumentenbau in sinnfälliger Form zum Ausdruck gelangen, zu einschränkenden Maßnahmen hinsichtlich dieser Instrumente gezwungen. (vgl. S. 52 und S. 56) Aber auch hier wird die Möglichkeit einer Anpassung, vor allem in bezug auf die Blasinstrumente, in Betracht gezogen. Die entsprechende Vorschrift lautet: "Doch muß auch in diesen Fällen die Komposition und die den Blasinstrumenten zugeteilte Stimme in ernstem, dem Orgelspiel verwandtem und ihm ganz ähnlichem Stil geschrieben sein.

> ...dummodo et musicum opus et collata ad tibias vox gravem stylum redoleant, eundemque comparem et omnino similem vocis organi propriae."
> (Motu proprio, n. 20)

Das bedeutet eine Übertragung der für die Orgel und die Orgelmusik geltenden Gesetzmäßigkeiten der "Lebensferne" auf die Melodieinstrumente und damit die Forderung nach "Objektivierung" ihres Klanges durch die Satzart der Komposition und die Vortragsweise.

In diesem Zusammenhang müssen aber auch die Möglichkeiten einer Eingliederung der Rhythmusinstrumente in die katholische Kirchenmusik erwogen werden. Da sie von einem Gebrauch bei liturgischen Handlungen ausgeschlossen sind, bleibt ihnen als Wirkungsfeld nur die Religiöse Musik und der Religiöse Volksgesang. Während diese Instrumente in der Religiösen Musik, die eine Gattung der abendländischen Kirchenmusik ist, eine relativ geringe Rolle spielen, da sie im europäischen Instrumentarium weniger ausgeprägt worden sind als die Melodie- und Harmonieinstrumente, kommt ihnen in bezug auf den Religiösen Volksgesang der Missionsländer eine wesentliche Funktion zu, da sich in dieser Gattung der Kirchenmusik eine erste, aber entscheidende Begegnung zwischen den außereuropäischen Musikkulturen und den Prinzipien der christlichen Kultmusik vollzieht. Den Anstoß hierzu gibt Pius XII. in "Musicae sacrae disciplina", indem er schreibt: "Viele der den Missionaren anvertrauten Völker haben eine überraschende Freude an rhythmischer Musik und schmücken die Zeremonien zu Ehren ihrer Götzen mit religiösem Gesang. Es wäre also kein Zeichen von Klugheit, wenn dieses wirksame Hilfsmittel des Apostolats von den Herolden Christi, des wahren Gottes, geringgeschätzt oder ganz vernachlässigt würde. Darum sollen die Verkünder der Frohbotschaft in den Heidenländern die Freude der ihnen Anbefohlenen am religiösen Lied in ihrer Missionspraxis gern fördern, und zwar so, daß diese Völker ihren religiösen Gesängen, die nicht selten auch bei den Kulturvölkern Bewunderung erregen, ähnliche christliche religiöse Gesänge entgegenstellen, durch welche die Glaubenswahrheiten, das Leben Christi des Herrn sowie das Lob der Allerseligsten Jungfrau Maria und der Heiligen in der Sprache und den Weisen verherrlicht werden, wie sie diesen Völkern vertraut sind.

> Multi ex populis Missionalium ministerio concreditis mirum quantum delectantur musicis modulationibus et caerimonias idolorum cultui dedicatas cantu sacro exornant. Prudentiae igitur non est hoc apostolatus subsidium efficax a Christi veri Dei praeconibus parvipendi vel omnino neglegi. Quare Evangelii in ethnicorum regionibus nuntii hunc religiosi cantus amorem, quem homines ipsorum curis commissi fovent, in munere suo apostolico explendo libenter promoveant, ita quidem ut hae gentes suis religiosis canticis, quae non raro etiam excultis nationibus admirationem movent, similia opponant carmina sacra christiana, quibus veritates fidei, vita Christi Domini, ac B. Mariae V. et Sanctorum laudes lingua et modulationibus iisdem gentibus familiaribus, celebrentur."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 34)

Die Beschränkung dieser Instrumente auf die Religiösen Volksgesänge, die nur bei entsprechender Anpassung an die Liturgie eine Verwendung in der Meßfeier finden dürfen - was gemäß den bisher geltenden Bestimmungen so viel wie ein Verzicht auf sie bedeutet -, wird im nächsten Kapitel bei der Abgrenzung der christlichen Kultmusik gegen nicht-

christliche begründet, so daß sich eine ausführliche Stellungnahme zu dieser bedeutsamen Neuerung in der kirchenmusikalischen Gesetzgebung an dieser Stelle erübrigt. Im allgemeinen darf jedoch behauptet werden, daß die Rhythmus- und Geräuschinstrumente niemals den Grad der kirchlichen Verwendung und liturgischen Eignung erreichen können, der den Melodieinstrumenten zuerkannt werden muß.(vgl. S. 209 ff.)

Die Bedeutung der menschlichen Stimme für die Liturgie, die abschließend zu erörtern ist, schließt sich ebenfalls den bisher entwickelten Grundsätzen über die liturgische Eignung der Instrumente an. Auch ihre Vorzugsstellung in der liturgischen Musik wird durch den Grad der Körperverbundenheit des Klanges näher bestimmt. Unter Berücksichtigung der denkbar größten Subjektverhaftung der menschlichen Stimme muß zunächst im Anschluß an die vorstehenden Ausführungen gefolgert werden, daß der Vokalklang den kirchlichen Forderungen am wenigsten entspricht. Dieses Argument wird aber aufgehoben durch die einzigartige Befähigung der menschlichen Stimme, sich mit dem Wort zu verbinden. Dadurch steigt sie zu einer Bedeutung für die Gottesverehrung des Menschen auf, die allen anderen Instrumenten versagt ist. (vgl. S.56 und S. 106)

Immerhin muß festgehalten werden, daß die Kirche diese hervorragende liturgische Eignung der menschlichen Stimme von bestimmten Vorbedingungen abhängig macht, die erkennen lassen, daß mit der Subjektverhaftung des Vokalklanges auch eine im Vergleich mit anderen Klangkörpern größere Gefährdung der liturgischen Funktion des Gesanges verbunden ist. Das geht nicht zuletzt daraus hervor, daß sich die Beanstandungen der Kirche über die profanen Elemente der Kirchenmusik zum gößten Teil auf den Gesang und den Sänger beziehen. Die Gegenmaßnahmen weisen daher immer wieder auf die primäre Bedeutung des Chores hin, die ein Zurücktreten des Sologesanges zur Folge hat. So wird von Pius X. nachdrücklich betont, daß die Vokalkompositionen "wenigstens zum größten Teil den Charakter der Chormusik haben - ... maxima saltem ex parte, ad choralis musicae normam procedere debent" müssen. (Motu proprio, n. 12) Dadurch sollen die individuellen Entfaltungsmöglichkeiten und die subjektive Ausdruckskraft des Sängers maßvoll beschränkt und auf ein für die Liturgie geeignetes Maß reduziert werden.

Diese "Objektivierung" des Vokalklanges wird aber insbesondere von der menschlichen Solostimme verlangt, wofür die zahlreichen Bestimmungen über die Vortragsweise der liturgischen Gesänge seit Gregor I. Zeugnis ablegen. Gemäß Motu proprio soll der Sologesang zwar nicht vollständig von der Kirchenmusik ausgeschlossen sein, "doch darf er beim Gottesdienst nie in einer Weise die Oberhand gewinnen, daß der größte Teil des Textes auf diese Weise zum Vortrag gelangt. Vielmehr soll der Sologesang den Charakter eines einfachen Vortrages oder Ausdruckes des melodischen Gedankens haben und aufs engste mit der übri- Komposition verbunden sein.

Non tamen unius vocis melos prorsus arcetur; ea vero ne in Sacris ita umquam praevaleat, ut maxima textus pars hoc ritu perficiatur; sit imo ei nota significationis aut harmonici indicii, arcteque cum reliqua chorali compositione colligetur."
(Motu proprio, n. 12)

Diese Bestimmung bezieht sich nur auf die dem "Chor der Leviten" zufallenden Gesangsteile, der durch die Kirchensänger vertreten wird, sie schließt den Altargesang, der nur nach den Melodien des Gregorianischen Chorales und ohne Orgel- oder Instrumentalbegleitung ausgeführt werden darf, aus. (Motu proprio, n. 12, Instructio, n. 16 b) Doch können die Grundsätze einer gemäßigten und "objektiven" Vortragsweise der liturgischen Texte, wie sie im vorstehenden Zitat entwickelt sind, ohne weiteres auch auf ihn übertragen werden. Damit ist auch für die menschliche Stimme in der Liturgie denkbar größte "Lebensferne" geboten.

Die von der Kirche geforderte Objektivierung des Klanges ist jedoch nicht unbegrenzt. Sie überschreitet in bezug auf die Instrumente dort ihre Grenze, wo die Tätigkeit des Spielens bzw. die Körperverbundenheit des Spielers mit dem Instrument auf die bloße Bedienung eines technischen Apparates beschränkt wird (Musikautomaten, Grammophon usw.). Die entsprechende Verlautbarung der Instructio besagt: "Endlich dürfen nur solche Musikinstrumente in der heiligen Liturgie zugelassen werden, die das persönliche Spiel des Künstlers erfordern, nicht aber solche, die rein mechanisch oder automatisch bedient werden.

Denique ea tantum musica instrumenta in sacra Liturgia admittuntur, quae personali artificis actione tractantur, non autem quae modo mechanico seu automatico."
(Instructio, n. 60 c)

Die liturgische Funktion der Instrumente tritt in dieser Maßnahme besonders deutlich zutage: sie sind ein wesentlicher Teil der persönlichen Gottesverehrung des Menschen bzw. des musizierenden Gläubigen. Die im Spiel der Instrumente entwickelten künstlerischen Kräfte des Kirchenmusikers entsprechen in der Verbindung mit der Realisierung seiner Gottesbeziehung in der Liturgie einer besonderen Stufe der aktiven Teilnahme am liturgischen Geschehen. (vgl. S. 216 f.) Die Kirche verzichtet daher lieber auf die Aufführung größerer und hervorragend interpretierter Kompositionen, als daß sie auf die Persönlichkeit des Musikers als Glied des lebendigen CORPUS CHRISTI MYSTICUM in der Interpretation verzichtet.

Zusammenfassung und Ergebnis

Die in den vorstehenden Ausführungen dargelegte Ordnung und Differenzierung der musikalischen Mittel und der Instrumente sowie die eingehende Erörterung der für die Kirchenmusik verbindlichen Wertordnung der musikalischen Formkategorien diente einem ersten Überblick über das der Musik zugrundeliegende "Material" und die ihm entsprechenden Klangkörper und zwar ohne Berücksichtigung ihrer künstlerischen Verwendungsmöglichkeiten als Gestaltungskomponenten. Diese führen in der musikalischen "Sprache" einer Kultur, eines Zeit- und Personal-

stiles zu den mannigfaltigsten Kombinationen, die beweisen, daß die liturgische Qualifikation der einzelnen musikalischen Formkategorien und Instrumente nirgends uneingeschränkt gewährleistet ist. Daraus folgt, daß es eine verbindliche und überzeitliche Regelung der Kirchenmusik nur in den Grundsätzen geben kann, weshalb sich die Kirche in der kirchenmusikalischen Gesetzgebung seit jeher auf ihre Darlegung beschränkt hat.

Das für den vorliegenden Themenkreis gültige Prinzip ist die Zuordnung der liturgischen Musik zur musikalischen Wesenswahrheit. Diese wird von Dräger als "die Einheit der für ein künstlerisches Vorhaben in freier Wahl verwendeten, aber gegenüber der vorhandenen Fülle einschränkend bestimmten musikalischen Mittel" definiert(216). Das bedeutet unter Hinzuziehung der im vorigen Kapitel entwickelten Gesichtspunkte: der Komponist, mit dessen Gläubigkeit eine tiefe Einsicht in die Gesetzmäßigkeit der christlichen Liturgie verbunden ist, beschränkt sich durch das Einwirken der göttlichen Gnade in der sakralen Inspiration, die ihn zur Erkenntnis der der Liturgie angemessenen musikalischen Ausdrucksformen führt, in freier Wahl auf die musikalischen Formkategorien mit großer künstlerischer Selbständigkeit - d.h. auf das Tonische - und verzichtet auf eine Differenzierung der Gestaltungsmittel mit großer Lebensnähe. Das gleiche gilt für die Wahl und Handhabung der Instrumente durch den Komponisten und den Interpreten.

Außerhalb der liturgischen Zweckbestimmung einer Komposition kann jedoch auch in der Kirchenmusik eine größere Lebensnähe toleriert werden, so im Religiösen Volksgesang, vornehmlich im sogenannten "Andachtslied", und in der Religiösen Musik.

Der negative Aspekt der kirchenmusikalischen Vorschriften, der sich in der Abgrenzung der Kirchenmusik gegen profane Elemente bekundet, ist damit hinreichend dargelegt und begründet. Zugleich konnte nachgewiesen werden, daß in ihm auch ein positiver Wertmaßstab, nämlich die musikalische Wesenswahrheit, enthalten ist. Es erweist sich nun als notwendig, den erarbeiteten Standpunkt über die liturgische Eignung des musikalischen Materials in bezug auf die musikalische Sprache, d.h. die Anlage und Struktur der kirchenmusikalischen Komposition, zu erproben.

b) Die Bedeutung der verschiedenen musikalischen Formkategorien für die Gesetzmäßigkeit der kirchenmusikalischen Komposition

Eine Darlegung der liturgischen Eignung der kirchenmusikalischen Gattungen und Zeitstile der abendländischen Musik kann unmittelbar an die Gesetzmäßigkeit der kirchenmusikalischen Komposition, die sich aus der Abgrenzung der musikalischen Formkategorien gegen das Profane als musikalische Wesenswahrheit ergab, anknüpfen. Gleichzeitig wird aber auch eine Charakterisierung der Vorbedingungen ermöglicht, unter denen außereuropäische Musikkulturen, -stile und -formen zu den liturgischen Handlungen innerhalb der christlichen Gottesverehrung zugelassen werden können. Den Ausgangspunkt der Untersuchung bilden dementsprechend der Kulturkreis bzw. Zeitstil einer bestimmten Musikkultur,

von dem das künstlerische Schaffen des Komponisten abhängig ist, und das einer Komposition zugrundeliegende Satzprinzip.

Im Mittelpunkt der Ausführungen steht die abendländische Musik und die in der Instructio vorgelegte Einteilung der Kirchenmusik in sechs Arten, die im ersten Teil der vorliegenden Arbeit auch in Beziehung zu den früheren Dokumenten der kirchenmusikalischen Gesetzgebung gebracht worden sind. (vgl. S. 87 f.) Diese Differenzierung diente einer Gliederung und Ordnung der kirchenmusikalischen Tradition des Abendlandes und der Darlegung ihres Verhältnisses zur Liturgie. Als Maßstab galt die Übereinstimmung der musikalischen Ausdrucksformen mit der katholischen Welt- und Menschanschauung und der Liturgieauffassung der Kirche, wie sie von Pius XII. dargelegt worden ist. Die einzelnen Gattungen sind nun unter Berücksichtigung der aus der Musikästhetik abgeleiteten Kriterien hinsichtlich ihrer liturgischen Eignung zu charakterisieren.

1. Die liturgische Eignung der kirchenmusikalischen Gattungen

Die Einteilung der katholischen Kirchenmusik in Gregorianischer Choral, Kirchliche Polyphonie, Moderne Kirchenmusik, Kirchliche Orgelmusik, Religiöser Volksgesang und Religiöse Musik (Instructio, n.4) führt, rein historisch betrachtet, zu einer Sonderstellung des Gregorianischen Chorals. Während sich alle anderen Gattungen der Kirchenmusik mit den einzelnen musikgeschichtlichen Epochen gewandelt haben und noch wandeln, blieb er - obgleich seiner Entstehung nach an einen bestimmten Zeitabschnitt der abendländischen Musik gebunden und auch einer gewissen Entwicklung unterworfen - nach Abschluß derselben bis heute unverändert.

Seine hervorragende und uneingeschränkte liturgische Eignung beruht im Hinblick auf die musikalischen Gestaltungsmittel auf der primären Stellung des Tonischen und dem in ungewöhnlich hohem Maße Zurücktreten der anderen Formkategorien. Das zeigt sich vornehmlich in bezug auf die Interpretation. Bei dieser Gattung besteht der zwar nicht einmalige, aber höchst seltene Fall, daß die ursprüngliche Vortragsweise (Rhythmus, Tempo, Dynamik, Verzierungen usw.) nicht eindeutig bekannt ist und daher auch nicht in entsprechender Weise berücksichtigt werden kann. Es genügt aber die Kenntnis der Tonhöhen, um den Charakter des Gregorianischen Chorals als hoher und sakraler Kunst zu gewährleisten. (vgl. Abschnitt c) Auf grund dieser Eigenschaft gilt der Gregorianische Choral seit jeher als der "eigene und eigentliche Gesang der römischen Kirche. Darum darf er nicht nur bei allen liturgischen Handlungen benutzt werden, er ist vielmehr bei sonst gleichen Verhältnissen den anderen Arten der Kirchenmusik vorzuziehen.

> Cantus gregorianus est cantus sacer, Ecclesiae romanae proprius et principalis; ideoque in omnibus actionibus liturgicis non solum adhiberi potest, sed, ceteris paribus, aliis Musicae sacrae generibus est praeferendus."
> (Instructio, n. 16)

Die Zuordnung des Gregorianischen Chorals zur musikalischen Wesenswahrheit läßt sich auch aus der Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" ableiten. Nach den Ausführungen Pius' XII. paßt sich dieser Gesang "wegen der inneren Harmonie der Weisen mit den Worten des heiligen Textes den letzteren nicht nur sehr an, sondern überträgt sozusagen auch ihre starke Wirkung und läßt ihre Anmut sich in die Herzen der Zuhörer senken; und dies tut er in gewiß einfachen und klaren, aber doch von so hehrer und heiliger Kunst erfüllten Melodien, daß diese in allen aufrichtige Bewunderung wecken und den Kennern der Kirchenmusik wie den Tonkünstlern selbst ein unerschöpflicher Quell geworden sind, aus dem sie neue Kompositionen schöpften.

> Hic enim cantus, ob intimam modulationum convenientiam cum sacro verborum textu, non solum iisdem arctissime accommodatur, sed eorundem etiam vim atque efficacitatem quasi interpretatur, ac suavitatem audientium mentibus instillat; idque efficit musicis modis simplicibus quidem et planis, sed arte tam sublimi tam sancta afflatis, ut et omnibus sinceram moveant admirationem, et ipsis musicae sacrae peritis eiusque artificibus quasi fons inexhaustus evaserint, ex quo novos hauserint concentus."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 21)

Der reiche tonische Aufbau bzw. der große musikalische Gedankenreichtum der gregorianischen Melodien, in denen alle im Bereich der Einstimmigkeit möglichen Motivverknüpfungen nachweisbar sind, bildet gemäß "Musicae sacrae disciplina" eine hervorragende Entsprechung zum Gedankenreichtum des vorzutragenden Textes. (vgl. S. 106 f.) Daher spricht Pius XII. von einer "inneren Harmonie der Weisen mit den Worten des heiligen Textes." (s.o.) Aus ihr ergibt sich aber auch notwendigerweise der Verzicht auf eine Differenzierung der übrigen musikalischen Gestaltungsmittel. (vgl. S. 165) In den päpstlichen Ausführungen wird dieser Verzicht positiv dadurch ausgedrückt, daß die gregorianischen Melodien als "einfach und klar" bezeichnet werden. (s.o.)

Da sich das Tonische in den gregorianischen Gesängen außerdem mit höchster künstlerischer Qualität verbindet, ist ihre Wirksamkeit auf den Zuhörer denkbar "lebensfern" und in hervorragender Weise auf das Endziel gerichtet. (vgl. S. 94) Nach den Worten R.P. Roguets im Pariser Kongreßbericht hat der Gregorianische Choral deshalb einen von der Kirche immer wieder lobend hervorgehobenen pastoralen Wert, "weil er dazu beiträgt, die theologischen Fähigkeiten in den Gläubigen zu entwickeln, die sie in Gott vereinigen und sie das fruchtbarste und würdigste Lob Gottes vollbringen lassen.

> Le Chant Sacré a une valeur pastorale parce qu'il contribue à développer chez les fils de l'Eglise ces vertus théologales qui, en les unissant à Dieu, accomplissent sa plus fructueuse et sa plus digne louange."(217)

Zur Verwirklichung des Ideals der musikalischen Wesenswahrheit in der kirchlichen Mehrstimmigkeit ist die Polyphonie das geeignetste Kompositionsprinzip, denn auch in ihr steht, gleich dem Gregorianischen Choral, der "tonische Aufbau" im Mittelpunkt der künstlerischen

Gestaltung. Ein Zurücktreten des Nichttonischen ist zwar auch beim homophonen Satz festzustellen, wird aber von der Polyphonie durch den ungleich größeren Gedankenreichtum der Stimmführung und Stimmverbindung übertroffen.

Die Vorzugsstellung des polyphonen Satzes vor anderen mehrstimmigen Satzarten ist in der Musikästhetik allgemein anerkannt. N. Hartmann weist mit folgenden Worten auf sie hin: "Eine ungeheure Steigerung erfährt dieses 'Ganze des Aufbaus' noch in der sogenannten polyphonen Musik: hier sind die einzelnen Phrasen derartig ineinandergeschoben, daß sie erst miteinander die Harmonik des Ganzen ergeben; wodurch diese wiederum eine Art innerer Notwendigkeit erhält, die ihrerseits klar heraushörbar ist." Als Beispiel nennt Hartmann die Fuge, die seit jeher als Prototyp der polyphonen Schreibweise gilt: "Die 'Fuge' ist überhaupt das Äußerste an musikalischem Aufbau, an Einheit und Ganzheit höherer Ordnung; in ihr ist das Phänomen des Sich-Türmens und Anwachsens zur Größe in einer Reinheit vorhanden, wie sonst in keiner Musik. Das wird besonders einleuchtend, wenn man damit die relativ losen Einheiten vergleicht, wie größere Musikwerke (mehrsätzige) sie aufweisen: Verbundenheit der Sätze in einer Symphonie oder Sonate. Und es gibt da noch viel losere Bindung; man denke an die 'Oper', wo Themen außermusikalischer Art weitgehend die Musik bestimmen."(218) Von der Kirche wurde diese Vorzugsstellung der Polyphonie in der Mehrstimmigkeit keineswegs von vornherein und unabhängig von bestimmten Voraussetzungen anerkannt. Wie bereits früher ausführlich dargelegt, stieß die Einführung der Mehrstimmigkeit in die Liturgie zunächst auf mannigfache Widerstände, wurde dann seit Johannes XXII. toleriert und gilt erst seit dem Trienter Konzil als gleichberechtigt mit dem Gregorianischen Choral, wenn sie von künstlerischem und sakralem Wert ist. Seit der Würdigung der klassischen Polyphonie durch Pius X. ist der polyphone Satz jedoch als die für die Liturgie geeignetste mehrstimmige Satzart im kirchlichen Raum allgemein anerkannt und hat durch Pius XII. und die Ritenkongregation eine weitere Sanktionierung erhalten. Die Polyphonie ist aber nicht nur auf grund ihres großen musikalischen Gedankenreichtums liturgisch hervorragend geeignet, sondern gilt auch als die beste Entsprechung zur gehaltlichen Tiefe des Offenbarungswortes, die im Bereich der Mehrstimmigkeit vorstellbar ist, gemäß dem von Hartmann aufgestellten Grundsatz: "Je größer und reicher der tonische Aufbau, umsomehr Seelisches kann in ihm zur Erscheinung kommen."(219)

Zwar kann auch die kunstvollste Polyphonie nicht die ganze gehaltliche Tiefe des Bibelwortes oder des liturgischen Textes ausschöpfen, weil die Musik im Vergleich mit der Dichtkunst in größerem Umfang zur Nachahmung befähigt ist als diese. Dräger charakterisiert das folgendermaßen: die Musik verweilt "um so viel weniger bei der Tiefe des Menschlichen und kann diese um so vieles weniger ausschöpfen, als ihre Materie die der Dichtung an Nachahmungsmöglichkeit übertrifft."(220) Auch hier ergibt sich - also wiederum in Abhängigkeit von der musikalischen Wesenswahrheit - die Notwendigkeit, das Nichttonische in der liturgischen Mehrstimmigkeit zurücktreten zu lassen, damit das Nachahmen der täglichen Umwelt, d.h. das Profane, weitgehend vermieden wird und der größte musikalische Gedankenreichtum

zum Ausdruck gebracht werden kann. Nicht umsonst spricht man von "tiefsinniger" Harmonik, kaum aber von tiefsinnigen Klangfarben oder Rhythmen.

Diese Forderung kommt auch in den kirchlichen Bestimmungen zum Ausdruck, vor allem im Motu proprio, in dem die liturgische Eignung und der sakrale Wert einer Komposition von dem Grad ihrer Annäherung bzw. Übereinstimmung mit dem Gregorianischen Choral abhängig gemacht wird. (vgl. S. 53) Da in diesem aber die musikalische Wesenswahrheit in vollkommenem Maße realisiert ist, gilt sie auch als Prinzip der liturgischen Mehrstimmigkeit. Der viel umstrittene Grundsatz Pius' X. erweist sich somit auf grund der aus der Ästhetik abgeleiteten Kriterien nach wie vor als gültig und ist in hervorragender Weise geeignet, das kompositorische Schaffen in der Kirchenmusik zu bestimmen und die kirchenmusikalische Tradition zu charakterisieren.

Die klassische Polyphonie, "besonders die der römischen Schule, die im 16. Jahrhundert durch Pierluigi Palestrina zu ihrer höchsten Vollendung geführt wurde und auch später noch Werke von hervorragendem liturgischem und musikalischem Wert hervorgebracht hat"(221), verwirklicht das Ideal der musikalischen Wesenswahrheit in vollkommener Weise und entspricht daher den kirchlichen Vorschriften am besten. Nach Pius X. berührt sie sich "nahe mit dem Gregorianischen Choral, diesem einzigartigen Vorbilde aller Kirchenmusik.

> ...ad gregorianos concentus, exemplum unicum musicae sacrae omnis, plane accedit."
> (Motu proprio, n. 4)

Auch in der Instructio wird die Kirchliche Polyphonie dadurch gekennzeichnet, daß sie "aus gregorianischen Weisen hervorgegangen - ex gregorianis concentibus ortus" (Instructio, n.6) sei. Dadurch wird zum Ausdruck gebracht, daß in dieser Art der Polyphonie das Tonische von primärer Bedeutung ist und auf eine Differenzierung der anderen musikalischen Gestaltungsmittel weitgehend verzichtet wird, so daß der größte musikalische Gedankenreichtum erzielt werden kann. Diese vollkommene Übereinstimmung der kompositorischen Anlage zwischen Gregorianischem Choral und polyphonem Satz sowie die Tatsache, daß sich die musikalische Wesenswahrheit in einer den liturgischen Gesängen entsprechenden Weise auch in der Mehrstimmigkeit verwirklichen und fortführen läßt, dürfen daher als der tiefere Grund für den von Pius X. aufgestellten Grundsatz angesehen werden. (s. oben) Zugleich ist aber auch der Nachweis dafür erbracht, daß die Mehrstimmigkeit mit Recht eine zunehmende Hochschätzung durch die kirchliche Behörde erfahren hat. Sie ist seit der Konstitution Johannes' XXII. "solchen liturgischen Handlungen mehr angemessen, die mit größerem Glanz gefeiert werden.

> Hoc genus Musicae sacrae actionibus liturgicis solemniore splendore celebrandis magis convenit."
> (Instructio, n. 17) (vgl. S. 30/31)

Aber auch aus der Enzyklika "Musicae sacrae disciplina" kann die musikalische Wesenswahrheit für die klassische Polyphonie abgeleitet werden. Wörtlich heißt es: "Es ist ja allgemein bekannt, daß zahlreiche polyphone Kompositionen, vor allem aus dem 16. Jahrhundert, sich durch solche Reinheit der Kunst und solche Fülle der Melodien auszeichnen, daß sie unter jeder Rücksicht für würdig zu erachten sind, die heiligen Handlungen der Kirche zu begleiten und gleichsam zu verklären.

> Neminem sane fugit multos concentus polyphonicos, qui potissimum saeculo XVI compositi sunt, tali artis puritate talique modorum amplitudine refulgere, ut omni ex parte digni habendi sint qui sacros Ecclesiae ritus comitentur et quasi illustrent."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 27)

Unter "Reinheit" (purum) darf auch hier das Tonische als das "rein Musikalische" verstanden werden, das in großer Distanz zum Nichttonischen als dem "nicht rein Musikalischen" und damit zum "Unreinen" (impurum) steht, das in den Trienter Konzilsbeschlüssen im Zusammenhang mit den profanen Elementen für die kirchliche Mehrstimmigkeit abgelehnt worden war. (vgl. S. 34) Mit der "Fülle der Melodien" ist hingegen der Gedankenreichtum des Satzes gemeint, wie er oben als für die Polyphonie charakteristisch bezeichnet wurde. (vgl. S. 164 f.)

Der Gedankenreichtum der Polyphonie wird allerdings von der Kirche nicht unbegrenzt akzeptiert, weil die mehrstimmige kirchliche Vokalmusik primär im Dienst des liturgischen Textes steht, den sie in verständlicher und angemessener Form zu interpretieren hat. Um mit musikalischen Mitteln wenigstens annähernd dessen gehaltliche Tiefe zum Ausdruck zu bringen, wird die rein musikalische Komplizierung nur so weit geduldet, wie die Textverständlichkeit gewährleistet ist. Die kirchlichen Beanstandungen in bezug auf die Polyphonie, vornehmlich im Zusammenhang mit den Trienter Konzilsberatungen, und die Tatsache, daß nicht etwa die niederländische, sondern die römische Polyphonie zum Idealstil der kirchlichen Mehrstimmigkeit erhoben wurde, sind keineswegs als Kunstfremdheit der Kirche abzutun, sondern aus dem Wesen der Sache gerechtfertigt.

Solange die kirchliche Mehrstimmigkeit ihre Themen dem Gregorianischen Choral entnahm, galt sie, abgesehen von profanen Gepflogenheiten der Aufführungspraxis (Verzierungen usw.), als liturgisch gut geeignet, vorausgesetzt, daß sich mit dieser sakralen Thematik auch eine entsprechende Behandlung der kontrapunktierenden Stimmen verband(222). Mit der Loslösung der Themen vom gregorianischen Melodiengut bzw. später vom "Geist des gregorianischen Melos" (vgl. S. 54), dem auch noch die weltlichen cantus firmi des 15. und 16. Jahrhunderts entsprachen, beginnt die Verweltlichung der vokalen Poly- und damit eine abnehmende liturgische Eignung. Sie nimmt ihren Ausgang von der Instrumentalisierung der Themen, d.h. der zunehmenden Bedeutung von Rhythmus und Tempo für die Art und den Aufbau der melodischen Struktur. Immerhin muß mit H. Anglès festgestellt werden, "daß die Grenzen zwischen kirchlichen und profanen Themen nicht im-

mer ganz eindeutig gezogen werden können, denn das Geheimnis eines Kunstwerkes, das würdig sein soll für das Gotteshaus, liegt nicht einfach in dem musikalischen Thema des Werkes, sondern vielmehr im religiösen Gehalt, der einer sakralen Komposition eigen sein muß."(223) Damit wird zugegeben, daß sich die musikalische Wesenswahrheit auch, wenngleich in begrenztem Maße, in der konzertanten und rein instrumentalen Kirchenmusik verwirklichen läßt.

Pius XII. charakterisiert diesen Wandel in Gestalt und Anlage der kirchlichen, vor allem der vokalen Mehrstimmigkeit, und die wachsende Bedeutung der nichttonischen Gestaltungsmittel dadurch, daß die "echte polyphone Kunst" - d.h. ihre ursprüngliche Art, die durch die primäre Stellung des Tonischen unter Verzicht auf eine Differenzierung der übrigen Formkategorien gekennzeichnet wurde - "im Laufe der Jahrhunderte allmählich in Verfall geriet.

> ...germana ars polyphonica saeculorum decursu paulatim decidit..."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 27)

Auf grund dieser Entwicklung bezeichnen sowohl Pius X. als auch Pius XII. die Kirchenmusik der nachpalestrinensischen Zeit nicht mehr als "Kirchliche Polyphonie", sondern als "Musica sacra moderna", worunter jene mehrstimmige kirchliche Vokalmusik zu verstehen ist, "die, ohne Instrumentalbegleitung auszuschließen, in neuerer Zeit mit dem Fortschritt der Tonkunst harmonisch entwickelt worden ist.

> ...quae, pluribus conserta vocibus, musicis instrumentis non exclusis, recentiore aetate, iuxta progressum musicae artis concinnata est."
> (Instructio, n. 7)(vgl.S. 51)

Für sie gilt gemäß "Musicae sacrae disciplina" das Gesetz der musikalischen Wesenswahrheit in der Form, "daß nicht solche mehrstimmigen Kompositionen in die Kirchen Eingang finden, die ob maßlos schwülstiger Art der Melodien die heiligen Texte der Liturgie durch ihre Überspannung verdunkeln, die Handlung des Gottesdienstes unterbrechen oder endlich das Können der Sänger verbilden, wobei die Würde des Gottesdienstes leidet.

> Hae autem leges monent, ut in hoc gravi negotio omnis prudentia et cura adhibeatur, ne tales concentus polyphonici in templa inducantur qui ob tumidum quoddam et inflatum modulationis genus vel sacra Liturgiae verba nimietate quadam obscurent vel divini ritus actionem intercipiant vel denique cantorum peritiam et facultatem, cum sacri cultus dedecore, omnino deprimant."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 28)

Diese Bestimmung, in der eine der wenigen speziellen Anweisungen der kirchenmusikalischen Gesetzgebung über die Art der von der Kirche gewünschten Verwendung der musikalischen Gestaltungsmittel vorliegt, bezieht sich sowohl auf den polyphonen als auch auf den homophonen Satz. Gerade in bezug auf letzteren muß festgestellt werden, daß sich aus dem im Vergleich zur Polyphonie geringeren musikalischen Gedankenreichtum der Stimmführung und Stimmverbindung (vgl. S. 164 ff.)

des homophonen Satzes entsprechend größere Möglichkeiten ergeben, die musikalischen Mittel der Wesenswahrheit abzuschwächen bzw. die nichttonischen Gestaltungskomponenten stärker hervortreten zu lassen. Erreicht er somit niemals den Grad der Annäherung an den Gregorianischen Choral, der für die klassische Polyphonie nachgewiesen werden konnte, so ist er außerdem in ungleich höherem Maße den "profanen" Elementen der Kirchenmusik ausgesetzt.

Die Kirchliche Orgel- und Instrumentalmusik ordnet sich unter den vorstehenden Gesichtspunkten ebenfalls logisch ein. Abgesehen davon, daß dieser Art der Kirchenmusik eine größere Freiheit in Themenbildung und Satzweise - und damit auch hinsichtlich des gedanklichen Reichtums und der musikalischen Komplizierung - zugestanden werden muß als der kirchlichen Vokalmusik (vgl. S. 167), da sie keinen Text vorzutragen hat, kann auch hier mit der zunehmenden Differenzierung der musikalischen Ausdrucksmittel zugunsten der nichttonischen Formkategorien eine abnehmende liturgische und kirchliche Eignung festgestellt werden. Sie führt zunächst zu deren Ausschluß von liturgischen Handlungen bzw. zur Religiösen Musik, nicht selten aber auch, zumal bei mangelndem künstlerischem Wert einer Komposition, zur kirchlichen Nicht-Eignung, womit auch eine Aufführung in kirchlichen Räumen unmöglich wird (224). Ihre Entsprechung findet diese Entwicklung in den Instrumenten (vgl. S. 156/57) und in der Interpretation. (vgl. Abschnitt c)

Die Stellungnahme Pius' XII. gegen die "maßlos schwülstigen Melodien" in der kirchlichen mehrstimmigen Vokalmusik (vgl. S. 168) beleuchtet auch die Gesetzmäßigkeit des Religiösen Volksgesanges. Die Entwicklung dieser kirchenmusikalischen Gattung im Laufe der Jahrhunderte, vornehmlich in Deutschland, die, in Parallele zur kirchlichen Mehrstimmigkeit, gleichfalls durch zunehmende Lebensnähe in Text und Melodie gekennzeichnet werden kann, führt zu einer sorgsamen Unterscheidung von Kult- und Andachtslied. Als Maßstab gilt auch hier der Grad der Anpassung bzw. inneren Übereinstimmung der Melodie mit dem Gregorianischen Choral, allerdings unter Berücksichtigung der Volkstümlichkeit, und der geistlichen Dichtung mit den liturgischen Texten. Dieses Prinzip, in dem wiederum die musikalische Wesenswahrheit und darüber hinaus auch die dichterische Wesenswahrheit im Vordergrund steht, wird von Pius XII. mit folgenden Worten hervorgehoben: "Damit solche religiösen Lieder dem christlichen Volk geistliche Frucht und Nutzen bringen, müssen sie sich der katholischen Glaubenslehre vollständig anpassen, sie richtig darstellen und erläutern, sich einer klaren Sprache und einfachen Melodie bedienen, sich vom schwülstigen und leeren Strom der Worte freihalten und endlich, wenn auch kurz und leicht, doch religiöse Würde und religiösen Ernst verraten.

> Ut eiusmodi cantica religiosa christiano populo spiritualem fructum et utilitatem afferant, ad catholicae fidei doctrinam plene conformentur oportet, eam recte proponant et explicent, lingua utantur plana et modulatione simplici, a tumida et inani verborum profluentia immunia sint, ac denique, etsi brevia sunt et facilia, quandam prae se ferant religiosam dignitatem et gravitatem."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 31)

Mit dieser Stellungnahme legt Pius XII. in Ergänzung der entsprechenden Bestimmungen über die kirchliche Mehrstimmigkeit einen verbindlichen Wertmaßstab vor, der bei der wachsenden Bedeutung der volkssprachlichen Kirchenlieder in der Gegenwart dringend notwendig geworden war. In bezug auf das deutsche Kirchenlied kann nach ihm im allgemeinen behauptet werden, daß die vorreformatorischen Lieder und die des 16. und 17. Jahrhunderts sowie manche der Gegenwart liturgisch geeigneter sind als viele des 18. und 19. Jahrhunderts. Im Hinblick auf die Religiösen Volksgesänge der Missionsgebiete wurde bereits im Zusammenhang mit den Rhythmusinstrumenten darauf hingewiesen, daß - soweit es sich um Andachtslieder handelt - eine relativ große Lebensnähe geduldet werden kann, wie sie in diesem Ausmaß für das europäische Kirchenlied nicht angebracht erscheint. (vgl. S. 159)

Diejenigen kirchenmusikalischen Kompositionen, die wegen ihrer Anlage oder Ausdehnung liturgisch nicht verwendbar sind (Oratorien, Orchestermessen größeren Ausmaßes, Psalmkompositionen, geistliche Programmusik usw.), gehören zur sogenannten Religiösen Musik. Die Wertschätzung, die diese Gattung in "Musicae sacrae disciplina" und der Instructio durch die kirchliche Autorität genießt, ist bereits früher ausdrücklich vermerkt worden. (vgl. S. 79) Ihr Ausschluß von liturgischen Handlungen - nicht jedoch von kirchlichen Aufführungen in Andachtsübungen und geistlichen Konzerten - kann jetzt begründet werden. Er beruht entweder auf der Differenzierung der nichttonischen Formkategorien oder aber auf der großen Lebensnähe einer liturgischen Komposition auf grund eines weltlichen cantus firmus. Im Hinblick auf solche Werke war allerdings bereits früher darauf hingewiesen worden, daß auch ihrer liturgischen Verwendung nichts im Wege steht, wenn der cantus firmus instrumental ausgeführt oder der weltliche Text durch den liturgischen ersetzt werden kann und wenn der tonische Aufbau die musikalische Wesenswahrheit gewährleistet. (vgl. S. 83)

Die Charakterisierung der zeitgenössischen Musik im Hinblick auf ihre liturgische Eignung und ihren sakralen Wert steht bei Pius XII. in engem Zusammenhang mit einer päpstlichen Stellungnahme zu den modernen bildenden Sakralkünsten, deren Entwicklung im Laufe der Jahrhunderte gleich der Musik ebenfalls durch eine Differenzierung der Ausdruckswerte und eine zunehmende "Lebensnähe" gekennzeichnet ist. (vgl. S. 175) In "Mediator Dei" heißt es: "Vermeiden sie (die zeitgenössischen Kunstwerke der bildenden Künste) in weisem Ausgleich sowohl eine bloße Nachahmung der Natur als auch überspitzten 'Symbolismus' und tragen sie mehr den Anliegen der christlichen Gemeinschaft als der besonderen Auffassung und persönlichen Einstellung der Künstler Rechnung, - dann muß solch moderner Kunst unbedingt die Bahn offen stehen zu gebührend ehrfürchtigem Dienst am Gotteshaus und bei den heiligen Handlungen. So wird auch sie einstimmen können in den wundervollen Chor, den die größten Geister durch Jahrhunderte bereits zum Ruhme des katholischen Glaubens gesungen haben.

> ... sed rationibus illis aequabiliter ac recte compositis, quae neque ad nudam contendant rerum imitationem, nec ad nimium 'symbolismum', quem vocant, ac necessitatibus potius spectatis christi-

anae communitatis, quam peculiari artificum iudicio atque ingenio cuiusque suo, oportet omnino eam nostrorum temporum artem liberum habere campum, quae sacris aedibus sacrisque ritibus debita reverentia debitoque honore inserviat; ita quidem ut eadem ad mirabilem illum gloriae concentum, quem summi viri per revoluta iam saecula catholicae fidei cecinere, suam queat adiungere vocem."
(Mediator Dei, n. 193)

In diesem Zitat wird eine Synthese zwischen Wesens- und Lebensnähe für die bildenden Künste gefordert und die liturgische Eignung von ihr abhängig gemacht. Diese kirchliche Forderung ist auf die Tatsache zurückzuführen, daß Wesens- und Lebensnähe heute auch in der Malerei und Plastik weit auseinanderliegen, zumal der Entwicklung zugunsten möglichst großer Lebensnähe in den letzten Jahrhunderten gegenwärtig oftmals eine extreme Absage an diese gegenübergestellt ist.

Auch in der zeitgenössischen Musik können ähnliche Bestrebungen beobachtet werden. Der Absage an die Lebensnähe entspricht hier zunächst eine allgemeine Rückbesinnung der Gegenwart auf das Tonische, die auch eine umfassende Erneuerung der liturgischen Musik ermöglicht hat. (vgl. S. 54) Auf diese für die Kirchenmusi positive Entwicklung wird in den kirchlichen Dokumenten dadurch hingewiesen, daß die Kirchliche Polyphonie in ihrer hervorragenden liturgischen Eignung "auch heute noch von bedeutenden Meistern dieser Kunst gepflegt - ... et ab eximiis eiusdem artis magistris adhuc excolitur" (Instructio, n.6) wird und daß sie "während der letzten Jahrzehnte durch unermüdlichen Eifer von fachkundigen Lehrern eine glückliche Erneuerung erfahren" hat, "da die Werke der alten Meister eifrig erforscht wie auch den heutigen Komponisten zur Nachahmung und zum Ansporn vor Augen gestellt werden.

...proximis hisce decenniis indefesso peritorum magistrorum studio felicem nacta est quasi instaurationem, cum et veterum artificum opera sedulo investigentur et hodiernorum modulatorum imitationi et aemulationi proponantur."
(Musicae sacrae disciplina, n. 27)

Daß sich die Nachahmung der klassischen Polyphonie nicht auf einen bestimmten Zeitstil, etwa den Palestrinas, sondern auf die musikalische Wesenswahrheit bezieht, versteht sich nach den bisherigen Darlegungen von selbst.

Da aber die Hinwendung zum Tonischen ein allgemein festzustellendes Merkmal der Musik des 20. Jahrhunderts ist, sieht sich Pius XII. zu einer neuen Abgrenzung der liturgischen gegen die weltliche Musik veranlaßt. Das geschieht in der Weise, daß die liturgische Eignung einer Komposition nicht mehr nur von der Vermeidung des Profanen im Sinne einer Differenzierung der nichttonischen Gestaltungsmittel, sondern ebenso auch davon abhängig gemacht wird, daß sie nicht "eitlem Streben nach Gesuchtem und Ungewohntem" entspringt. (vgl. S. 61) Unter diesem Gesichtspunkt kann sogar die Lebensnähe in gewissem Sinne zu einer dringenden Notwendigkeit der modernen liturgischen Musik werden (vgl. in bezug auf die Instrumente S. 161)

Den Maßstab für das rechte Verhältnis bilden nach wie vor das christliche Menschenbild und die katholische Weltanschauung. (vgl. S. 101) Pius XII. verweist daher abschließend mit Recht auf die "göttlichen Quellen der Religion", aus denen die Künstler ihre Motive schöpfen sollen und die ihnen einen Einblick in die von der Kirche geforderte Gesetzmäßigkeit der christlichen Sakralkunst vermitteln. (vgl. S. 62) Soweit aber die moderne Musik die Lebensnähe in den Vordergrund stellt, wird die Kirchenmusik in traditioneller Weise gegen das Profane abgegrenzt. (vgl. S. 61)

2. Die Beziehung der musikalischen Wesenswahrheit zur universitas der Kirchenmusik

Die musikalische Wesenswahrheit, die sich aus der Wertordnung der musikalischen Formkategorien ableitete, ist jedoch nicht nur zu einer Charakterisierung der einzelnen kirchenmusikalischen Gattungen der abendländischen Musik hervorragend geeignet. Sie erweist sich auch als Prinzip, das außerhalb der Bindung an eine bestimmte Religion und Konfession sowie einer bestimmten Musikkultur seine Gültigkeit bewahrt. Daher steht sie in unmittelbarer Beziehung zur universitas der Kirchenmusik, die ein Teilgebiet der Katholizität der Kirche und der universitas des christlichen Kultes ist und durch die alle Völker - "unter Wahrung der berechtigten Sitten und Gebräuche - legitimis servatis peculiarium regionum moribus ac consuetudinibus" (Mediator Dei, n.186) - zu einer Einheit im Glauben zusammengefaßt sind.

Die Allgemeinheit der Kirchenmusik wird von Pius X. mit folgenden Worten gefordert: "Sie (die Kirchenmusik) soll auch allgemein sein, d.h. die einzelnen Völker dürfen wohl in den kirchlichen Weisen gewisse Formen anwenden, die gleichsam die Eigentümlichkeit ihrer Musik bilden; diese Formen müssen aber dem allgemeinen Charakter der Kirchenmusik derart untergeordnet sein, daß kein Angehöriger eines anderen Volkes beim Anhören derselben einen unangenehmen Eindruck empfängt.

> At simul universalis esto, ita quidem ut, concessa singulis nationibus facultate in sacris modis certas formas adhibendi, quae peculiarem quodammodo notam suae cuiusque musices constituant, hae tamen eo ritu musicae sacrae naturae generali subiiciantur, ut nemo ex exteris gentibus, eas accipiens, ingrate ferat." (Motu proprio, n. 2)

Die "gewissen Formen" der Kirchenmusik, die auf die "Eigentümlichkeit" der einzelnen Völker zurückzuführen sind, beziehen sich auf die verschiedenen Musikkulturen und ihre National- und Zeitstile, der "allgemeine Charakter", dem sie sich unterordnen müssen, entspricht hingegen der musikalischen Wesenswahrheit. Das Verhältnis beider zueinander kann aber mit Hilfe der für die Gattungen der abendländischen Kirchenmusik herangezogenen Kriterien ebenfalls näher gekennzeichnet werden. Danach ist die Verwendung von außereuropäischer Musik bzw. nicht-christlichen Kultmusiken in den christlichen Gottesdienstformen, vor allem den liturgischen Handlungen, davon abhängig, inwieweit das Tonische die einzelnen musikalischen Ausdrucksformen der außereuropäischen Kulturen bestimmt.

Diese Auseinandersetzung, die mit dem vorstehenden Zitat aus dem Motu proprio durch Pius X. in die Wege geleitet worden ist, wird in der Instructio im Zusammenhang mit den Prinzipien über die Einführung und Pflege der Liturgie und des Kirchengesanges in den auswärtigen Missionen weitergeführt. Wörtlich heißt es: "Vor allem muß man unterscheiden zwischen Völkern, die eine eigene reiche, oft tausendjährige Kultur haben, und solchen, die bisher ohne höhere Kultur sind. Unter dieser Voraussetzung muß man sich einige allgemeine Grundsätze vor Augen halten: a) ...

b) Bei Völkern mit entwickelter Musikkultur sollen die Missionare bemüht sein, auch die einheimische Musik unter Berücksichtigung der bestehenden Vorschriften zum kirchlichen Gebrauch heranzuziehen. Vor allem mögen sie bei den 'frommen Übungen' darauf bedacht sein, den religiösen Sinn der einheimischen Gläubigen auch durch ihre eigene Sprache und durch dem Volkscharakter entsprechende Melodien zu fördern. Sie sollen aber nicht vergessen, daß erfahrungsgemäß gregorianische Melodien manchmal auch von den Einheimischen leicht gesungen werden können, da diese Weisen oft eine gewisse Verwandtschaft mit ihren eigenen Gesängen haben.

c) Handelt es sich aber um weniger entwickelte Völker, so muß man die unter b) gegebenen Bestimmungen so einschränken, daß sie dem Fassungsvermögen und dem Charakter dieser Völker Rechnung tragen..

> Distinguendum est in primis inter gentes humana cultura, quandoque millenaria eaque ditissima, praeditas, et gentes altiore cultura adhuc expertes.
>
> His positis quaedam regulae generales prae oculis habendae sunt, scilicet: a) ...
>
> b) Si agatur de gentibus qui propria cultura musica excellunt, studeant missionarii musicam quoque indigenam ad usum sacrum trahere, servatis servandis; pia praesertim exercitia ita disponere satagant, ut fideles indigenae, propria quoque lingua vernacula et modulis genti suae accommodatis religiosum animum pandere valeant. Neque obliviscantur, ipsas gregorianas cantilenas, uti compertum babetur, facili modo quandoque ab indigenis cani posse, quippe quae saepius cum eorum cantilenis affinitatem quandam praeseferant.
>
> c) Si agatur vero de gentibus minus cultis, ea quae supra sub littera b) proposita sunt, ita temperare oportet, ut peculiari illarum gentium captui et indoli aptentur. ..."
> (Instructio, n. 112)

Gemäß dieser Anweisung, in der eine erste ausführliche und verbindliche Stellungnahme zur liturgischen Eignung der außereuropäischen Musik vorliegt, kann im Hinblick auf die musikalischen Hochkulturen, in denen das Tonische eine primäre Bedeutung hat, eine grundsätzliche Zulassung zu den christlichen Gottesdienstformen einschließlich der Liturgie festgestellt werden. Ihre Verwendbarkeit unterliegt lediglich den gleichen Bestimmungen, wie sie in bezug auf die abendländische Kirchenmusik und ihre verschiedenen Gattungen und Stile dargelegt wor-

den sind. Daß im vorstehenden Zitat das Tonische gemeint ist, geht nicht zuletzt auch daraus hervor, daß die gregorianischen Gesänge, für die die musikalische Wesenswahrheit in ausgeprägter Form nachgewiesen werden konnte, von diesen Völkern leicht angenommen werden, da sie - wie oben zitiert - "oft eine gewisse Verwandtschaft mit ihren eigenen Gesängen haben."

In gleicher Weise können auch die Einschränkungen, die für die Völker mit weniger entwickelter Musikkultur in Abschnitt c) gelten, begründet werden. In diesen Fällen wird die Einführung der einheimischen Musik überwiegend durch den Religiösen Volksgesang erfolgen, wobei sich gleichzeitig zeigen wird, in welcher Weise und bis zu welchem Grade eine liturgische Eignung erreicht werden kann.

Die musikalische Wesenswahrheit bzw. das Tonische erweist sich somit als das eigentliche Prinzip und als das von Geschichte, Kultur und Rasse unabhängige Kriterium der liturgischen Eignung einer Musik. Sie steht daher in engster Beziehung zur universitas der Kirchenmusik. Zugleich ist erwiesen, daß diese nicht ein Schema ist, dem sich alle künstlerischen Ausdrucksformen unter Einbuße ihrer Eigengesetzlichkeit fügen müssen, sondern ein Prinzip von wahrhafter Katholizität, das die künstlerische Freiheit unangetastet läßt und nationale oder persönliche Entwicklungen keineswegs ausschließt. Um Fehlurteile über den allgemeinen Charakter der Kirchenmusik zu verhüten, wird daher in den beiden Enzykliken Pius' XII., "Mediator Dei" und "Musicae sacrae disciplina", in zunehmendem und auffallendem Maße darauf hingewiesen, daß die universitas der Liturgie, in die die Kirchenmusik eingebettet ist, nicht so sehr ein Merkmal äußerer als vielmehr eines der inneren Übereinstimmung ist. Aus diesem Grunde erfahren auch die nichtrömischen Riten und die ihnen eigenen liturgischen Gesänge in "Musicae sacrae disciplina" eine eingehende Würdigung. (Musicae sacrae disciplina, n. 26) In ähnlicher Weise vergleicht A.G. Piazza im Italienischen Kommentar die Mannigfaltigkeit der kirchenmusikalischen Gattungen mit dem Reichtum dieser Riten, die keine Einbuße, sondern einen Zuwachs an Universalität der Ecclesia bedeuten und den einzelnen Gliedern am einen CORPUS CHRISTI MYSTICUM vergleichbar sind(225). Damit sind auch von der Kirchenmusik alle Einseitigkeiten ausgeschlossen.

3. Zusammenfassung und Ergebnis

Dieser summarische Überblick über die liturgische Eignung der verschiedenen kirchenmusikalischen Gattungen sowie der Ausblick auf die mögliche liturgische Eignung außereuropäischer Musikkulturen und nicht-christlicher Kultmusiken diente einer Bestätigung und Begründung der kirchlichen Vorschriften über die Kirchenmusik.

Zusammenfassend darf für die abendländische Tradition folgendes festgestellt werden: der Gregorianische Choral und die Religiöse Musik sind die beiden Ausdrucksformen, die die ganze Entwicklung der europäischen Kirchenmusik umschließen. Am Anfang steht das reiche Melodiengut der liturgischen Gesänge als eine der zentral formenden Kräfte der gesamten abendländischen Musik und als Ausdruck des aufblühenden christlichen Geistes, am Ende die Religiöse Musik als Frucht einer

hochdifferenzierten Musikkultur und als Ausdruck einer individualistisch bestimmten Frömmigkeit. Die musikalische Wesens- und Lebenswahrheit aber sind die beiden ästhetischen Begriffe, durch die dieser Prozeß verdeutlicht werden kann.

Auch in den anderen christlichen Sakralkünsten kann eine ähnliche Entwicklung beobachtet werden. So weist beispielsweise R. Guardini in seinen Betrachtungen über die religiöse Malerei darauf hin, daß das "Kultbild in besonderer Weise frühen Perioden zugeordnet ist - denken wir an den Begriff des Archaischen - während das Andachtsbild in späteren Zuständen auftaucht."(226) (vgl. S.170) Verallgemeinert man dieses Prinzip unter besonderer Berücksichtigung der einzelnen außereuropäischen Musikkulturen, so kann die liturgische Eignung in Frühstadien einer Musikkultur eher angenommen werden als in späteren Entwicklungsstufen. Das hat seinen Grund in der Tatsache, daß sich das der Musik zugrundeliegende Material in möglichst hohem Maße von der Umwelt absetzen muß, um sich als "künstlerisches Gegenüber" zu konstituieren. (vgl. S. 149) Das Tonische als das "Eigentlichste" der Musik (Handschin) wird dementsprechend im Mittelpunkt jeder beginnenden höheren Musikkultur stehen. Da dieser Prozeß, durch den die Klang- und Geräuscherscheinungen der nicht-musikalischen Umwelt in Gestaltungskomponenten von künstlerischer Potenz umgeformt werden, durch die Geisteshaltung, die den Ursprung in der Religion und Weltanschauung hat, bestimmt wird, kann daraus gefolgert werden, daß dort, wo das Tonische von primärer Bedeutung für eine Musikkultur ist, auch eine Welt- und Menschanschauung bzw. eine Religion vorliegt, die dem christlichen Glauben nicht widerspricht und vielleicht sogar gemeinsame Züge mit dem christlichen Menschenbild aufweist. Stehen hingegen die nichttonischen Gestaltungsmittel im Mittelpunkt einer Musikkultur oder eines Stiles, so wird ebenso wie in der abendländischen Musik auf eine Geisteshaltung und Weltanschauung geschlossen werden können, die dem ursprünglichen katholischen Denken nicht entspricht oder sich allmählich von ihm entfremdet hat. Daher gehören die musikalischen Ausdrucksformen mit großer Lebensnähe je nach dem Grad ihrer Ausprägung entweder in den Bereich der Andachtsübungen oder sind kirchlich überhaupt nicht geeignet. Es zeigt sich also, daß die für die christliche Liturgie geforderte Wesensnähe der Musik und die für sie aufgestelite Wertordnung der musikalischen Gestaltungsmittel rein sachlich mit dem Gedanken der Gottesverehrung verbunden sind, und daß die kirchlichen Vorschriften über die liturgische Musik keinem anderen Zweck dienen, als diese Gesetzmäßigkeit für den christlichen Kult wirksam zu machen.

Die Abhängigkeit der Musik von einer ihrer Art und Anlage entsprechenden Interpretation macht es notwendig, abschließend auch auf die Besonderheit der Vortragsweise der liturgischen Musik einzugehen, wie sie von der Kirche gefordert wird. Auch sie muß gegen profane Elemente abgegrenzt werden. Dadurch soll die Darlegung der liturgischen Eignung des musikalischen Materials und der verschiedenen musikalischen Sprachen ergänzt und abgerundet werden, wobei sich die Untersuchung allerdings auf die abendländische Tradition der Aufführungspraxis beschränken muß.

c) Die Interpretation der liturgischen Musik

Eine Erläuterung der Interpretation der liturgischen Musik im Zusammenhang mit den ästhetischen Problemen der Kirchenmusik und der liturgischen Eignung der einzelnen Ausdrucksformen und Gattungen ist aus zwei Gründen erforderlich: erstens, weil die Interpretation ein unerläßlicher Faktor für die Veranschaulichung der Musik im allgemeinen ist, auf den sie nicht verzichten kann ohne ihr Wesen als "Ton-Kunst" aufzugeben; zweitens, weil die kirchenmusikalische Gesetzgebung der Vortragsweise, insbesondere der der liturgischen Gesänge, seit jeher eine große Bedeutung beigemessen und sie in gleichem Maße gegen profane Elemente abgegrenzt hat wie die Komposition.

Da sich die Behandlung der Vortragsweise in den kirchenmusikalischen Vorschriften aus der Bedeutung der Interpretation für die Musik im allgemeinen ableitet, ist zunächst die Stellung des Interpreten in der Musik kurz zu charakterisieren. Daraus können anschließend die für die Kirchenmusik wichtigen Gesichtspunkte entwickelt werden.

1. Die Bedeutung der Interpretation für die Musik

Die Interpretation ist sowohl in der Musik als auch in der dramatischen Dichtkunst von großer Wichtigkeit. Beide Künste stehen daher in enger Beziehung zueinander. Aber während die letztere auch durch das Lesen breiten Kreisen voll verständlich wird - wenngleich dieses das gesprochene Wort und die Darstellung nicht zu ersetzen vermag -, ist die Kunst des reproduzierenden Musikers eine "ästhetische Notwendigkeit"(227). Sie erwächst aus der Abhängigkeit des musikalischen Erlebens vom sinnlich wahrnehmbaren Erklingen der Komposition, wenn man von der Minderheit der Hörer absieht, die Musik auch "lesend" hören und erleben können. Diese "akustische Realität, das Reich des sinnlich Hörbaren"(228) ist für die Musik von so überragender Bedeutung, daß die Interpretation sogar zu einem wesentlichen Bestandteil der Komposition wird, indem "durch die sekundäre Kunst des 'Spieles' eine Seinsschicht des Kunstwerkes, die in der geschriebenen Komposition noch irreal bleibt, also dort selbst nicht sinnlich gegeben ist, sondern der Vorstellung überlassen bleibt, in die Realität umgesetzt und damit zugleich in die sinnliche Wahrnehmbarkeit und in den Vordergrund des ganzen Gebildes hineingezogen" wird(229). Die "Realisierung" der Komposition durch den spielenden Musiker ist nach Hartmann außerdem so selbstverständlich, daß die schriftliche Fixierung demgegenüber bloß als ein Behelf gilt: "Die eigentliche Musik entsteht somit objektiv erst mit der sekundären Kunst des Musikers."(230)

Diese Feststellung ist für das Verhältnis von Komponist und Interpret außerordentlich folgenschwer. Der Komponist gerät in ein Abhängigkeitsverhältnis vom Interpreten, da er - hierin wieder dem Dichter verwandt - nach Beendigung der kompositorischen Arbeit keinen Einfluß auf die Vortragsweise seiner Werke durch andere Personen ausüben kann, sondern auf die künstlerische Qualifikation und das Einfühlungsvermögen des reproduzierenden Musikers angewiesen ist. Der Interpret rückt hingegen durch die Bedeutung des akustisch Wahrnehmbaren in der Musik zum "Mitkomponisten" auf, indem er das geschriebene

Stück "zu Ende komponiert."(231) Die unterschiedlichen, manchmal sogar widersprüchlichen Interpretationen einer Komposition zu verschiedenen Zeiten und durch verschiedene Personen finden hiermit ihre Erklärung und bestätigen die Bedeutung des Interpreten für die Musik.

Die Wechselbeziehung zwischen Komposition und Vortragsart, zwischen produzierendem und reproduzierendem Musiker kann aber auch mit Hilfe der beiden Begriffe "Wesensnähe" und "Lebensnähe" begründet werden, wobei die Lebensnähe der Musik in diesem Zusammenhang der Interpretation, die Wesensnähe hingegen der Komposition entspricht, die ohne eine Realisierung in Spiel und Gesang "lebensfern", d.h. der Allgemeinheit der Hörer unzugänglich ist und daher für sie unwirksam bleibt. Diese Zuordnung wird auch durch die Eigenart der musikalischen Formkategorien bestätigt. Die Intervalle bzw. das Tonische stehen im Mittelpunkt des Komponierens, sie sind schriftlich genau zu fixieren und daher beim "Lesen" einer Komposition dem Fachkundigen eindeutig vorstellbar. Das gleiche gilt für den Rhythmus.

Kolorit und Dynamik können hingegen nur in einer allgemeinen Weise schriftlich festgelegt werden, sie bleiben daher in weitaus größerem Maße dem Vorstellungsvermögen des "Lesers" einer Komposition und der Gestaltungsfreiheit des Interpreten überlassen. Eine weitere Ausnahme bildet allerdings auch das Tempo, das durch Metronombezeichnungen zwar genau, aber rein mechanisch, ohne Berücksichtigung der für ein lebendiges Musizieren notwendigen Abweichungen, angegeben werden kann.

Aus diesem Ineinandergreifen der musikalischen Gestaltung durch den Komponisten und den Interpreten, durch das die Interpretation der Musik als "ästhetische Notwendigkeit" ihre Begründung findet, folgt, daß eine Musik mit großer Differenzierung der nichttonischen Formkategorien abhängiger von einer hervorragenden und nuancierten Vortragsweise ist als eine Art von Musik, die auf große Lebensnähe verzichtet. (vgl. S.153/54)

Für den reproduzierenden Musiker ergeben sich hieraus zwei Konsequenzen. Die erste verlangt von ihm eine vollkommene Beherrschung seines Faches, damit Anlage und Aufbau der Komposition dem Hörer verständlich werden können, die zweite fordert "Kongenialität mit dem Komponisten."(232) Im Idealfall sind beide Voraussetzungen in vollkommenem Maße erfüllt. Wird aber eine von ihnen vernachlässigt, die technische Beherrschung oder die Einfühlung in das Werk, dann liegt der Extremtyp des Virtuosen oder der des Dilettanten vor. Hartmann charakterisiert beide folgendermaßen: "...auf der einen Seite steht im Extrem der geschulte Musiker, der die technische Beherrschung hat, aber das Innere schuldig bleibt, weil er die Tiefe nicht hat, es selbst zu empfinden; ...Auf der anderen Seite steht im Extrem der Dilettant, der die Musikalität hat, tieferen seelischen Gehalt herauszuhören, aber nicht die Technik beherrscht, ihn erklingen zu lassen. Zwischen diesen Extremen stuft es sich unübersehbar mannigfaltig ab. Nur selten trifft beides in gleicher Höhe zusammen. Im ersteren Falle wirkt die Musik leer - sie glänzt, aber nur äußerlich, im zweiten wirkt sie stümperhaft (unexakt, unklar, vielleicht aber gefühlvoll, wird leicht sentimen-

tal...). Beides kann sich dem Kitsch nähern, beides kann auch seine Qualitäten haben..."(233) Die Einseitigkeit beider Typen beruht auf der Verletzung des Abhängigkeitsverhältnisses von Komposition und Vortragsweise, wobei der Virtuose der Komposition insofern nicht voll gerecht wird, als er den ihm zufallenden Anteil an der musikalischen Gestaltung zugunsten seiner eigenen Leistung in den Vordergrund rückt, während dem Dilettanten daran liegt, seinen Mangel an technischem Können durch übermäßigen und unangebracht großen Ausdruck auszugleichen. Das kann je nach Art und Anlage der Komposition zu den verschiedensten Überschneidungen und Widersprüchlichkeiten zwischen Werk und Wiedergabe führen. Meistens trifft der Virtuose aber bereits die Auswahl der Stücke seiner Veranlagung entsprechend, er bevorzugt "Konzertstücke, mit denen er glänzen kann"(234). Der Dilettant fühlt sich hingegen häufig zur Programmusik hingezogen, denn "sie verrät ihm auf außermusikalische Weise, worum es in der Musik gehen soll, und das ist es, was er braucht, weil er sich nicht so leicht durch die Außenschichten und die von ihnen geforderte Beherrschung des Instrumentes hindurchfindet."(235) Mit anderen Worten: Virtuose und Dilettant bevorzugen Kompositionen mit möglichst großer Lebensnähe, weil sie sich an ihnen in besonderer Weise entfalten können, der eine auf der Basis einer hervorragenden technischen Leistung, der andere auf der Basis eines betont gefühlsmäßigen Erlebens der Musik.

An hand dieser allgemeinen Grundsätze und Feststellungen im Verhältnis von Komposition und Interpretation ist nun die Besonderheit der Vortragsweise der liturgischen Musik unter Berücksichtigung der entsprechenden kirchlichen Bestimmungen und der Zuordnung der Kirchenmusik zur musikalischen Wesenswahrheit darzulegen.

2. Die kirchenmusikalischen Bestimmungen über die Vortragsart der liturgischen Musik

Da die Interpretation für die Musik von außerordentlicher Bedeutung ist, vermag sie auch in der Kirchenmusik einen entscheidenden Beitrag zur liturgischen Eignung der einzelnen Gattungen und Ausdrucksformen zu leisten. Daher bildet sie auch seit Gregor I. ein wichtiges Teilgebiet der kirchenmusikalischen Gesetzgebung. Pius XII. und die Ritenkongregation schließen sich dieser Tradition an, indem sie die bisherigen Verfügungen, vornehmlich die Pius' X. und Pius' XI., erweitern und präzisieren. Daraus kann geschlossen werden, daß der Interpretation im kirchlichen Raum eine zunehmende Bedeutung beigemessen wird, weil sich die musikalischen Ausdrucksformen im Laufe der Jahrhunderte immer mehr differenziert haben und die kirchenmusikalische Tradition in einer ihrer Verschiedenheit entsprechenden Weise gepflegt werden soll. Das setzt aber eine allen Bedingungen genügende Vortragsweise voraus. Die Bestimmungen bilden außerdem eine notwendige Ergänzung zu den Vorschriften über den Komponisten, zumal, wenn man mit Hartmann den Interpreten als "Mitkomponisten" betrachtet.

In den kirchlichen Forderungen über die Vortragsart der liturgischen Musik stehen sowohl die künstlerische Qualifikation als auch eine gemäßigte Ausdrucksgebung im Vordergrund. Beide Faktoren begründen das Ethos einer disziplinierten, von höchster künstlerischer Qualität und

tiefer Beseelung erfüllten Interpretation, wie sie auch für die ernste Profanmusik gefordert ist. (vgl. S. 177) Jedoch kann sich bei dieser das Schwergewicht der Interpretation - dem Charakter der jeweiligen Komposition entsprechend - eher in Richtung auf ein reines Formenspiel verlagern als in der Kirchenmusik, weil sie nicht durch eine außermusikalische Zweckbestimmung zu einem Verzicht auf große Lebensnähe gezwungen ist. Daher kann die Virtuosität im weltlichen Bereich des Konzertlebens und der Religiösen Musik in höherem Maße toleriert werden als in der Liturgie.

Zunächst gilt als allgemeiner Grundsatz, daß nur solche Werke aufgeführt werden dürfen, die den jeweils vorhandenen musikalischen Kräften entsprechen. So wird in der Instructio die Aufführung polyphoner und zeitgenössischer Vokalkompositionen, die ein hohes Maß an technischem Können voraussetzen, davon abhängig gemacht, "daß ein Chor vorhanden ist, der diesen Gesang künstlerisch ausführen kann - ut habeatur schola quae eam ad artis normam exsequi possit." (Instructio, nn. 17-18) In bezug auf die Verwendung von Musikinstrumenten aber heißt es: "Mit Rücksicht auf das Wesen, die Heiligkeit und Würde der heiligen Liturgie dürfte ein Musikinstrument nur dann benutzt werden, wenn es möglichst vollkommen gespielt wird. Besser ist es daher, jedes Spielen (von Orgel oder von sonstigen Instrumenten) zu unterlassen als schlecht zu spielen. Ferner ist es im allgemeinen besser, sich auf weniges zu beschränken und es gut zu spielen, als sich an größere Werke zu wagen, für deren Ausführung die geeigneten Mittel fehlen.

> Attenta sacrae Liturgiae natura, sanctitate ac dignitate, cuiuscumque instrumenti musici usus per se quam maxime perfectus esse deberet. Melius erit proinde concentum instrumentorum (sive unius organi, sive aliorum instrumentorum) penitus omittere, quam indecore peragere; et generatim melius erit aliquid, etsi circumscriptum, bene agere, quam ampliora moliri, quibus explendis apta media deficiant."
> (Instructio, n. 60 a)

Diese Forderung wird für den Organisten weiter präzisiert, wobei auch die Pflege des Instrumentes einbezogen ist: "Die Spieler der Instrumente, von denen unter Nr. 61 - 64 die Rede ist (Orgel, Harmonium, Elektrophonikum), müssen eine ausreichende Übung im Spielen haben und die heiligen Gesänge sowie Musikwerke begleiten können; ferner müssen sie imstande sein, auch Orgelmusik gut vorzutragen. Da es im Verlauf der liturgischen Handlungen öfter notwendig ist, bei einzelnen Teilen zu improvisieren, müssen sie in den Grundgesetzen für Orgel und Kirchenmusik theoretisch und praktisch gut bewandert sein.

Die Organisten sollen gewissenhaft dafür sorgen, daß die ihnen anvertrauten Instrumente in gutem Zustand erhalten bleiben. So oft sie aber bei einer heiligen Handlung an der Orgel sitzen, sollen sie sich bewußt sein, daß sie durch ihr Spielen aktiv zur Verherrlichung Gottes und zur Auferbauung der Gläubigen mitwirken.

> Modulatores instrumentorum, de quibus nn. 61-64, sufficienter peritos esse oportet in arte sonandi, sive ad sacros cantus aut musicorum concentus comitandos, sive ad organum solum belle modu-

landum; quin immo, cum saepe saepius necesse sit, inter actiones liturgicas sonos 'ex tempore' reddere, qui variis momentis eiusdem actionis congruant, in legibus, quae organo et Musicae sacrae in genere praesunt, scientia et experientia versati esse debent.

Iidem modulatores instrumenta sibi concredita religiose custodire studeant. Quoties autem organo in sacris functionibus assident, conscii sibi sint de parte activa quam exercent ad gloriam Dei et in fidelium aedificationem."
(Instructio, n. 65)

Die Anweisungen der Instructio gehen sämtlich auf den Grundsatz Pius' XII. in "Musicae sacrae disciplina" zurück, der die päpstlichen Ausführungen über die im engeren Sinne liturgische Musik beschließt: "Es bedarf wohl kaum der Mahnung, sich dort, wo Kräfte und Können für große Werke nicht hinreichen, lieber solcher Versuche zu enthalten, als daß ein Stück zu einem Vortrag käme, der dem Gottesdienst und den religiösen Versammlungen weniger angemessen ist.

Vix tamen opus est monere, ut, ubi vires atque peritia tantis operibus impares sint, ab huiusmodi conatibus potius abstineatur quam ut opus cultu divino et sacris conventibus minus dignum proponatur."
(Musicae sacrae disciplina, n. 30)

Die Vorschriften, die sich auf eine gemäßigte Ausdrucksgebung beziehen, stehen vornehmlich im Zusammenhang mit der Orgel- und Instrumentalmusik, deren Aufführung auch im kirchlichen Raum zumeist in Händen von hauptberuflichen Musikern liegt, bei denen die technische Beherrschung vorausgesetzt werden kann. In der Instructio heißt es hierzu: "Die Stücke, die gespielt werden, müssen würdevoll sein und mit ehrfürchtiger Zurückhaltung vorgetragen werden. Jedes Anklingen an weltliche Musik muß vermieden und die Frömmigkeit der Gläubigen gefördert werden.

Der Dirigent, der Organist und die Künstler müssen wirklich ihrer Aufgabe gewachsen sein und die Vorschriften für die Kirchenmusik genau kennen.

Sonitus horum instrumentorum tali modo et gravitate, ac quasi religiosa castitate eliciatur, ut omnis profanae musicae clangor evitetur et fidelium pietas foveatur; Concentus magister, organicus et artifices, usum instrumentorum et leges Musicae sacrae bene calleant."
(Instructio, n. 68 b und c)

Aus allen kirchlichen Bestimmungen über die Vortragsart der liturgischen Musik geht hervor, daß sich die Kirche ausdrücklich von den Extremen der Interpretation, dem Virtuosen und dem Dilettanten, distanziert. In bezug auf den Virtuosen befürchtet sie eine Profanierung der Kirchenmusik durch eine einseitige Hervorhebung des Technischen, im Hinblick auf den Dilettanten den Verlust an "tonischer Substanz" durch das Spielen von falschen Tönen und eine überschwengliche, meist unzulängliche Handhabung der nichttonischen Gestaltungsmittel. Dazu kommt die Gefährdung der Kirchenmusik durch die Bevorzugung von

Kompositionen durch beide Arten von Interpreten, die den kirchlichen Forderungen in bezug auf Art und Anlage der liturgischen Komposition nicht entsprechen. (vgl. S. 178 f.)

Der Virtuose ist im Vergleich mit dem weltlichen Musikerstand eine in der Kirchenmusik verhältnismäßig seltene Erscheinung. Er tritt vornehmlich in der kirchlichen Instrumentalmusik in Erscheinung und zwar als hauptberuflicher Musiker im kirchlichen oder außerkirchlichen Dienst (Organist oder Instrumentalist, wobei letzterer nur gelegentlich für die Aufführung größerer Werke an Hochfesten herangezogen wird). Der Dilettant findet sich hingegen als nebenberuflicher Musiker häufig in der Kirchenmusik, zumal die Mehrzahl der Kirchenchöre und Scholen aus Laien besteht und der Organistendient, zumindest in kleineren Gemeinden, nebenamtlich versehen wird.

Infolge dieser Gegebenheit der kirchenmusikalischen Praxis kann aus den Bestimmungen der Instructio im Hinblick auf den nebenberuflichen Kirchenmusiker die Forderung nach einem dem Sakralbereich und der Würde der Liturgie angemessenen handwerklichen Können, in bezug auf den Berufsmusiker hingegen die eines ständigen Bemühens um tiefere Einsicht in die Gesetzmäßigkeit der Kirchenmusik festgestellt werden.

In den folgenden Ausführungen sind nun die profanen Elemente zu untersuchen, denen die Interpretation der liturgischen Musik unterliegen kann und die in der Geschichte der kirchenmusikalischen Gesetzgebung immer wieder beanstandet und verurteilt worden sind. Dabei gelten die Ergebnisse über die musikalischen Formkategorien und die über die Gesetzmäßigkeit der kirchenmusikalischen Komposition als Grundlage der Betrachtung.

3. Die Abgrenzung der liturgischen Musik gegen profane Elemente der Interpretation

Die Profanierung der Kirchenmusik durch virtuose Elemente geschieht auf mannigfache Weise und mit unterschiedlichen Mitteln. Sie kann sich an liturgisch hervorragend geeigneten Kompositionen, beispielsweise den liturgischen Gesängen, in gleicher Weise entfalten wie an Werken der Religiösen Musik, ebenso aber auch an künstlerisch wertvollen und künstlerisch minderwertigen Kompositionen. Außerdem ist sie mit bestimmten aufführungspraktischen Gepflogenheiten der einzelnen musikgeschichtlichen Epochen oder aber mit der persönlichen Auffassung eines Interpreten eng verbunden.

Die liturgische Musik, besonders der Gregorianische Choral und die Polyphonie, steht einer artistischen Interpretation wesensmäßig entgegen. Ihre reiche tonische Struktur, verbunden mit einem Verzicht auf große "Lebensnähe", verlangt eine Vortragsweise, die von allen willkürlichen Zusätzen im Hinblick auf Dynamik, Tempo, Artikulation usw. absieht. Dadurch wird vor allem in der Vokalmusik eine große Konzentration auf den vorzutragenden Text ermöglicht. Dennoch sind die liturgischen Gesänge zu keiner Zeit vor einer Profanierung durch virtuose Elemente der Interpretation bewahrt geblieben. Zur Zeit der frühen Mehrstimmigkeit und der klassischen Polyphonie des 15. und 16. Jahr-

hunderts bedienen sich die Sänger und Instrumentalisten vornehmlich virtuoser Ausdrucksmittel von rhythmisch-melodischer Prägung. Die Improvisationskünste und die Diminutionspraxis der damaligen Zeit, die in den kirchlichen Dokumenten beanstandet werden, bieten dafür zahlreiche Beispiele. Man vergleiche hierzu vor allem die Stellungnahmen Johannes' XXII., des Trienter Konzils und Benedikts XIV., in denen die Koloraturen und Triller sowie melodische Floskeln und rhythmische Komplizierungen in Verbindung mit schnellen Tempi sowohl in den gregorianischen Gesängen als auch in den kontrapunktierenden Stimmen der mehrstimmigen kirchlichen Vokalmusik scharf verurteilt werden. In späterer Zeit, vor allem unter dem Einfluß der in der romantischen Musik bevorzugten Ausdruckswerte, erfährt auch die virtuose Vortragsweise einen Zuwachs an Entfaltungsmöglichkeiten, der sich mit der zunehmenden Differenzierung der musikalischen Mittel in der Komposition deckt. Die immer ausgeprägtere Nuancierung des Anschlages oder Tonansatzes, die Abstufung feinster dynamischer Unterschiede, agogischer Rückungen und Tempoverschiebungen, die vom Interpreten im allgemeinen gefordert werden und ihn zu einer Steigerung seiner technischen Leistung zwingen, wirken auch auf die Vortragsweise der Kirchenmusik ein. Dagegen kann heute oftmals eine Mechanisierung und Technisierung in der Interpretation beobachtet werden. Die Profanierung des polyphonen Satzes, beispielsweise der Orgelkompositionen Bachs, kann durch extrem schnelle und mechanisch durchgehaltene Tempi sowie durch eine übertriebene Artikulation der Themen und Motive herbeigeführt werden.

Bei einer Überbewertung der künstlerischen Leistung durch den Interpreten liegt das Schwergewicht der kirchlichen Forderung auf der Beseelung und Vertiefung des Spiels und der Berufsauffassung des Virtuosen, die am sichersten durch den Glauben und eine echte Frömmigkeit gewährleistet sind und eine würdige und gemäßigte Interpretation der liturgischen Musik als künstlerische Überzeugung begründen. Diese Forderung erfolgt nicht zuletzt im Hinblick auf den Hörer, der durch die artistische Vortragsweise in einer dem religiösen Erleben der Liturgie widerstrebenden Weise beeinflußt wird. Das kommt vor allem in den kirchenmusikalischen Erlassen Johannes' XXII. und Benedikts XIV. zum Ausdruck, in denen das Berauschende und Bewundernde, das Begeisternde und Hinreißende als Folge einer profanen Interpretation der Kirchenmusik verurteilt wird.

Der hauptamtliche Organist und Chorleiter, der über ein der weltlichen Musizierpraxis entsprechendes virtuoses Können verfügt, kann sich der Gefährdung der liturgischen Musik durch profane Elemente auf folgende Weise entziehen: auf grund seiner Fachkenntnis muß er die Stücke nicht nur nach ihrer künstlerischen Qualität, sondern in gleicher Weise auch nach ihrem sakralen Charakter bzw. ihrem tonischen Aufbau treffen, wobei die Kompositionen, die auf große Lebensnähe verzichten, für die Liturgie in Frage kommen, während die anderen in den Andachtsübungen und kirchlichen Konzerten zur Aufführung gelangen können. (vgl. Instructio, n. 55) In entsprechender Weise muß er sich bei der Interpretation aller Ausdrucksmittel enthalten, die entweder durch die Struktur des Satzes in den Hintergrund treten oder aber wegen ihrer

religiösen Zweckbestimmung eine gemäßigte Gestaltung nahelegen. Die kirchliche Forderung nach Vertiefung und Beseelung des virtuosen Könnens bezieht sich also nicht nur unmittelbar auf die Vortragsart, sondern auch auf die musikalische Fachausbildung des Berufsmusikers im kirchlichen Dienst. Das Beurteilungsvermögen des künstlerischen Wertes einer Komposition muß sich mit einem Wertempfinden für den sakralen Charakter und die liturgische Eignung einer Komposition verbinden. Dazu gehört vor allem eine gründliche Kenntnis der Grenzgebiete der Kirchenmusik, der Glaubenslehre, der Liturgie und der Kultsprache. In der Instructio wird daher eindringlich gefordert, daß die Organisten, Chorleiter und Dirigenten gleich den Komponisten "eine ausreichende Kenntnis von der Geschichte, dem Glaubens- oder Lehrgehalt und der Praxis der heiligen Liturgie haben; auch sollen sie mit der lateinischen Sprache vertraut sein. Schließlich seien sie in kirchlicher und weltlicher Musik sowie in der Musikgeschichte gründlich bewandert.

> ...sat completam possideant ipsius sacrae Liturgiae scientiam, sub respectu historico, dogmatico seu doctrinali, practico seu rubricali; linguam quoque latinam calleant; in legibus denique artis Musicae sacrae simul ac profanae, et in historia musicae, profunde sint instituti."
> (Instructio, n. 98 a)

Die Profanierung der liturgischen Musik durch den Dilettantismus wurzelt im technischen Unvermögen oder im Mangel an ausreichender Vorbildung und Übung des Interpreten. Im ersten Fall scheidet der Dilettant für die Kirchenmusik aus, weil er den Grundforderungen der Interpretation nicht zu genügen vermag, im zweiten versucht er, den Mangel an handwerklichem Können durch eine möglichst gefühlvolle Wiedergabe auszugleichen. Dabei übersieht er, daß einer solchen Vortragsweise der Charakter des Unwahren anhaftet, weil sich der Spieler oder Sänger über die Notwendigkeit einer soliden musikalischen Grundlage hinwegsetzt und auch den Hörer täuscht. Hartmann charakterisiert das folgendermaßen: "Das ist es, was der Dilettant nicht begreift: er versucht, unter Überspringen der Mittelschichten gleich das von ihm Gefühlte zu geben; die Unsauberkeit in der Ausführung aber vereitelt sein Tun. Denn nur von Stufe zu Stufe erbaut sich das Ganze." (236)

Auch der Dilettant sieht sich in der kirchenmusikalischen Praxis allen Zeitstilen und Gattungen mit ihrer unterschiedlichen liturgischen Eignung gegenübergestellt. Bevorzugt er Werke von hervorragendem künstlerischem und sakralem Wert, so den Gregorianischen Choral oder die vokale und instrumentale Polyphonie, so verlangt sein fehlendes handwerkliches Rüstzeug eine Beschränkung auf Kompositionen mit geringem Schwierigkeitsgrad oder aber eine Reduzierung der Vortragsweise, indem beispielsweise die Solopartien des Gregorianischen Chorals auf dem Psalmton gesungen oder auf einem Ton rezitiert werden.

Verfügt der musikalische Laie hingegen über ein Mindestmaß an technischer Beherrschung, so können z. Bsp. sinnwidrige Artikulationen, rhythmische Unkorrektheiten, schleppende Tempi, falsche Dynamik oder verfehlte Klangfarben eher geduldet werden. Das hat seinen Grund

in der Anlage der liturgischen Komposition, die durch ihren Verzicht auf eine Differenzierung der nichttonischen Formkategorien gekennzeichnet und daher relativ unempfindlich gegen eine Vernachlässigung dieser Gestaltungsmittel ist, allerdings unter der Voraussetzung, daß der tonische Aufbau unangetastet bleibt. (vgl. S. 153/54)

Eine Beschränkung der Vortragsweise auf die korrekte Wiedergabe des Tonischen fällt dem Dilettanten aber außerordentlich schwer, weil er die Gesetzmäßigkeit des kompositorischen Aufbaus, die den ästhetischen Genuß bestimmt, nicht zu erkennen vermag und ihm daher auch die Notwendigkeit einer zurückhaltenden Gestaltung der nichttonischen Formkategorien nicht ohne weiteres einleuchtet. In der Praxis kommt es dementsprechend zu mannigfachen Verfehlungen, die auf zwei Grundtypen zurückgeführt werden können: entweder wird eine an sich liturgische Komposition in übermäßiger Weise durch musikalische Ausdrucksmittel beschwert, die sowohl stil- als auch liturgiewidrig sind, oder die Auswahl der Stücke entspricht nicht der Wesensart der liturgischen Musik. Im letzteren Fall bevorzugt der Dilettant in der Kirchenmusik gleich seinem weltlichen Partner häufig die Programmusik. (vgl. S. 178) Dabei übersieht er, daß auch sie das "Struktive" (237) keineswegs überspringen kann, zumal nicht, wenn sie christliche Glaubenswahrheiten interpretiert. Der Dilettant kommt in diesem Fall nicht auf seine Kosten, weil er auch hier dem reichen tonischen Aufbau technisch und musikalisch nicht gewachsen ist und keine Verbindung zwischen Programm und Formung herzustellen vermag. Daher fühlt er sich oftmals zu einer Art von Programmusik hingezogen, die künstlerisch minderwertig und schon deshalb liturgisch nicht geeignet ist. Rhythmus, Tempo und Dynamik werden demnach vom Dilettanten nicht nur bevorzugt, weil sie ihm leichter interpretierbar erscheinen, sondern auch, weil sie ihm die größere Möglichkeit zu außermusikalischen Assoziationen, in diesem Falle zu religiösen Vorstellungen, geben, die er braucht, um den sakralen Gehalt einer Komposition zu erfassen. Weil ihm der Weg zu einem tieferen seelischen Erleben über das musikalische Hören versperrt ist, versucht er es mit Hilfe außerkünstlerischer Faktoren bzw. durch die musikalischen Gestaltungsmittel mit großer Zustandskomponente. Die Verbindung von technischem Unvermögen und Geschmacksverirrung kann auch hier verschiedenster Art und Abstufung sein, je nach dem Charakter der religiösen Grundhaltung und der Einstellung zur Liturgie, die dem Musizieren zugrundeliegen.

Die Kirche tritt der Profanierung der Kirchenmusik durch den Dilettantismus in der Weise entgegen, daß sie das Schwergewicht ihrer Forderungen über die Vortragsweise der liturgischen Musik auf das technische Können und die künstlerische Leistung verlegt. Damit wird der Versuch, die dilettantische Interpretation dadurch zu bagatellisieren, daß die liturgische Musik relativ unempfindlich gegen eine unvollkommene Vortragsweise sei (vgl. S. 183f.) abgewehrt, zumal der Dilettant meistens bereits an der werkgetreuen Wiedergabe der Töne scheitert und gerade deshalb die nichttonischen Gestaltungsmittel übermäßig in den Vordergrund rückt. Dieser Mangel an Können kann auch nicht durch außerkünstlerische Qualitäten, etwa Glaube und Frömmigkeit, aufgewogen werden, weil das Abhängigkeitsverhältnis von christlichem Men-

schenbild und musikalischer Wesenswahrheit, das zur Gesetzmäßigkeit der Kirchenmusik geführt hat, nicht zu überspringen ist. Außerdem können aber noch zwei weitere Gründe angegeben werden, die für eine Ablehnung des Dilettantismus' in der Kirchenmusik sprechen: der erste liegt in der oftmals anzutreffenden Bequemlichkeit des Dilettanten, sein technisches Können zu vervollkommnen; der zweite darin, daß er sich selbst bei ehrlichem Bemühen dem Hörer nicht verständlich machen kann, der nur in Abhängigkeit von der Interpretation in den Gehalt einer Komposition eindringen, d.h. zu einem der musikalischen Wesenswahrheit entsprechenden ästhetischen Erleben gelangen kann. Der Dilettantismus gefährdet damit die pastorale Zweckbestimmung der Kirchenmusik, zumal auch das dilettantische Musizieren seine Anziehungskraft ausübt, vornehmlich auf den dilettantischen Hörer, zu dem die Mehrzahl der Gläubigen gehört. Die daraus resultierenden Genera des Profanen, die von der kirchenmusikalischen Gesetzgebung abgelehnt werden, sind das Erbauliche und allzu Ergötzliche, das Rührende und Sentimentale. (vgl. S.81 f.)

Damit ist der Anspruch auf Bevorzugung, den der Dilettant durch sein häufiges Auftreten in der Kirchenmusik scheinbar erhebt, hinfällig. Die Regel des Hl. Benedikt, die den Einklang von Geist und Stimme verlangt (vgl. S. 78), kann in bezug auf den Dilettanten dahingehend umgekehrt werden, daß auch - gemäß einem Prinzip des allgemeinen menschlichen Handelns (vgl. S. 135 f.) - die Stimme mit dem Geist übereinstimmen muß, soweit das in menschlichen Kräften liegt. Ist eine solche Übereinstimmung nicht zu erreichen, dann kann die liturgische Funktion der Kirchenmusik nicht erfüllt werden.

Alle in der Kirchenmusik nebenamtlich wirkenden Personen (Klerus, Chorsänger, Organisten und Chorleiter usw.), von denen eine gründliche und ausreichende Fachausbildung und ein musikalisch-künstlerisches Wertempfinden nicht erwartet werden kann, können sich der Profanierung der Kirchenmusik durch den Dilettantismus nur durch ein ständiges Bemühen um Vervollkommnung ihrer Leistung und ihrer Einsicht (durch Unterricht, fachliche Beratung und dgl.) entziehen. Der Organist und Chorleiter muß seine Kenntnisse außerdem noch auf zwei Gebiete ausdehnen: er muß seine musikalische Allgemeinbildung vervollständigen und sie mit den Erfordernissen der Liturgie in Einklang bringen. Auf diese Weise wird in ihm das Unterscheidungsvermögen nicht nur für den künstlerischen, sondern auch für den sakralen Wert einer Komposition geweckt. Dadurch wird der Dilettantismus sowohl in der Interpretation als auch in der Wahl der Stücke überwunden. Schließlich muß sich der nebenamtliche Kirchenmusiker aller effektbestimmten Zusätze enthalten, die den Charakter der liturgischen Musik beeinträchtigen. Ebenso müssen alle Elemente ausgeschaltet werden, die über das mangelnde künstlerische Gestaltungsvermögen hinwegtäuschen sollen.

Da der Dilettant eine vermutlich späte Erscheinung der Kirchenmusik ist - wenn man von den musikalischen Laien der zuhörenden Gemeinde absieht -, steht die gründliche Berufsausbildung der Kirchenmusiker seit dem Motu proprio in zunehmendem Maße im Vordergrund der kirchenmusikalischen Erneuerung. Besonders die auffallende Hervorhe-

bung der künstlerischen Qualifikation durch Pius XII. und die Instructio zeigt, daß sich die Kirche gegen alle Erscheinungsformen des Dilettanten eindringlich verwahrt. Das gleiche gilt auch im Hinblick auf die kirchenmusikalischen Kenntnisse des Klerus', der auf grund seiner Verantwortung für die Gesamtgestaltung der Gottesdienste bei einer dilettantischen Einstellung zur Musik die liturgische Zweckbestimmung der Kirchenmusik ebenfalls ernstlich gefährden kann.

Virtuose und Dilettant bevorzugen, soweit sie Organisten sind, die Bauweisen der Orgel, die ihnen die größten Möglichkeiten zur Verwirklichung ihrer Intentionen bieten, nämlich die pneumatische oder elektro-pneumatische Traktur und Registeranlage. Besonders der Dilettant wird diese Bauweisen, deren technische und klangliche Nachteile er bei seinem mangelnden Können nicht empfindet, der mechanischen Traktur mit Tonkanzelle und Schleiflade vorziehen, weil er ihrer Handhabung nicht gewachsen ist. Verbindet sich mit der mechanischen Traktur eine schwerere Anschlagsart, so wird er am Technischen scheitern, huldigt er einer differenzierten Dynamik und Farbgebung, so fehlen ihm die seinen Vorstellungen über einen "sakralen" Klang entsprechenden Register und Schattierungsmöglichkeiten (Crescendo-Walze, feste Kombinationen, Sub- und Superkoppeln usw.) sowie die mannigfachen Spielhilfen. Der zurückhaltende Gebrauch aller technischen Mittel, der bei der mechanischen Traktur und der Schleiflade aus dem Wesen des Instrumentes gefordert ist, verhindert die gefühlsbetonte Ausdrucksgebung des extremen Dilettanten ebenso wie die differenzierte, wenngleich technisch hervorragend gemeisterte Vortragsweise des extremen Virtuosen. (vgl. S. 155 f.)

Der haupt- und nebenamtliche Kirchenmusiker wird auch hier einen Mittelweg einschlagen und sich einer Interpretation befleißigen, die nach "Objektivierung" des Ausdrucks strebt. Hat er eine Orgel mit mechanischer Traktur zur Verfügung, so wird er alle Versuche unterlassen, dynamische oder koloristische Effekte zu erzielen oder die Spielhilfen und den Registranten in übermäßiger Weise in Anspruch zu nehmen. So der Kirchenmusiker, der über ein fundiertes technisches Können verfügt. Der nebenamtliche Organist wird sich hingegen vor einem falschen Gebrauch des Tremulanten und Jalousieschwellers sowie vor sinnwidrigen Registermischungen zu hüten haben. Dieses Prinzip gilt für alle Bauweisen der Orgel. Der Werkcharakter und die Terrassendynamik sind auch dann zu berücksichtigen und die obertönigen Klangfarben auch dann zu bevorzugen, wenn sie im Instrumentenbau nicht in einer der Orgel ursprünglich eigenen Weise verwirklicht sind.

Auch die mögliche Verwendung von Melodieinstrumenten in der liturgischen Musik kann aus den Grundsätzen über die Interpretation und ihre Abgrenzung gegen profane Elemente abgeleitet werden. Ihre liturgische Eignung ist nicht nur von der Art der Verwendung in der Komposition, sondern in gleicher Weise auch von ihrer Handhabung durch den Interpreten abhängig. (vgl. S. 65) Die Anpassung der Melodieinstrumente an die Gesetzmäßigkeit der kirchenmusikalischen Komposition, auf die in "Musicae sacrae disciplina" (n. 30) und der Instructio (n. 60 b, vgl. S. 85) ausdrücklich hingewiesen wird, ist sogar wesentlich von einer gemäßigten Vortragsweise abhängig, zumal bei diesen Instrumenten

eine starke Subjektbezogenheit des Klanges festgestellt werden konnte. (vgl. S. 154/55) Die kirchlichen Vorschriften über die Interpretation der liturgischen Musik müssen daher in bezug auf die Melodieinstrumente besonders sorgfältig berücksichtigt werden. Gerade der dilettantische Organist und die Gemeindemitglieder, bei denen - zumeist auch in dilettantischer Weise - ein gefühlsbetontes musikalisches Erleben im Vordergrund steht, werden Streichinstrumente, vor allem Violine und Cello, gern und häufig zu besonderen kirchlichen Anlässen (Trauungen, Beerdigungen, Hochfesten usw.) heranziehen, weil ihr "subjektiver" Klang (vgl. S. 157) der seelischen Erhobenheit der Beteiligten und der Festlichkeit der Stunde besser zu entsprechen scheint als "nur" die Orgel. Obgleich die Melodieinstrumente bei solchen Gelegenheiten unter völlig verschiedenen Voraussetzungen gehandhabt werden können, je nachdem, ob ein dilettantischer oder ein virtuoser Instrumentalist herangezogen wird, ist ihre Wirkung auf den Hörer oftmals die gleiche. Durch eine einseitige und übertriebene Gestaltung der nichttonischen Formkategorien, die nur allzuleicht ins Sentimentale und Rührselige übergeht und in die Nähe des Kitsches rückt (vgl. S. 177/78), werden Würde und Zweckbestimmung der Kirchenmusik beeinträchtigt.

d) Zusammenfassung und Ergebnis

Die Probleme der liturgischen Komposition, die in Verbindung mit der von der Kirche vorgenommenen Abgrenzung der Kirchenmusik gegen das Profane behandelt wurden, erweisen sich nach den vorstehenden Darlegungen als außerordentlich differenziert. Sie ergeben sich

1. aus der Verschiedenartigkeit der einzelnen musikalischen Formkategorien, die durch den Grad der künstlerischen Selbständigkeit bzw. den der Umweltverhaftung bestimmt werden konnte;

2. aus der Mannigfaltigkeit der musikalischen "Sprachen"(238), Gattungen und Stile, in denen alle Formkategorien als Gestaltungskomponenten zusammenwirken, die aber durch den Anteil, den die einzelnen Mittel an der musikalischen Formung haben, näher gekennzeichnet werden können;

3. aus den verschiedenen Möglichkeiten der Interpretation in Abhängigkeit vom allgemeinen Zeitstil und der jeweiligen Musikanschauung sowie vom technischen Können und Einfühlungsvermögen des reproduzierenden Musikers.

Aus diesen drei Kriterien, die für die Musik im allgemeinen festzustellen sind, können unter Berücksichtigung der Zweckbestimmung der Kirchenmusik für die Besonderheit eines liturgisch geeigneten musikalischen Stils mehrere Gesichtspunkte abgeleitet werden. Die dafür verbindlichen Termini wurden der allgemeinen Ästhetik und Musikästhetik entnommen, aber in einer den kirchenmusikalischen Vorschriften entsprechenden Weise interpretiert. Ästhetischer Standpunkt und kirchliche Auffassung über die Wesensart der religiösen Musik zeigten dabei eine vollkommene Übereinstimmung.

1. Die Abgrenzung der Kirchenmusik gegen das Profane bedeutet, positiv ausgedrückt, die Forderung nach einer möglichst vollkommenen Realisierung der musikalischen Wesenswahrheit, die durch den Verzicht auf eine größtmögliche Differenzierung der nichttonischen Formkategorien gekennzeichnet ist. Diese gilt als die beste musikalische Entsprechung zum katholischen Welt- und Menschenbild sowie zur Wesensart der Liturgie.

2. Das Prinzip der musikalischen Wesenswahrheit erweist sich als gültig für alle Musikkulturen, Zeitstile und nationalen Eigenheiten der musikalischen Ausdrucksformen, soweit ihre liturgische Eignung zur Diskussion steht. Es ist darüber hinaus auch wirksam in nicht-christlichen Religionen und Konfessionen und kann daher als Maßstab für die liturgische Eignung der verschiedenen musikalischen "Sprachen" dienen.

3. Während für die außereuropäischen Musikkulturen, insbesondere die nicht-christlichen Kultmusiken, bisher nur allgemeine kirchliche Richtlinien vorliegen, in denen die Möglichkeiten und Grenzen einer Übernahme oder Anpassung an die Formen der christlichen Gottesverehrung festgelegt werden, ist die Tradition der abendländischen Kirchenmusik durch eine ausführliche und konsequente Gesetzgebung im Hinblick auf ihren sakralen Charakter und ihre liturgische Eignung bereits gewertet worden. Eine Betrachtung der verschiedenen Gattungen und Zeitstile der Kirchenmusik zeigte, daß mit der zunehmenden Differenzierung der musikalischen Gestaltungsmittel in der Komposition und der Vortragsweise zugunsten des Nichttonischen im großen ganzen eine allmählich abnehmende liturgische Eignung bzw. eine Entwicklung in Richtung auf die Religiöse Musik vorliegt.

4. Unter Berücksichtigung der im vorigen Kapitel gemachten Feststellungen über die Wechselbeziehung von Weltanschauung und Kunstauffassung, von "Intention" und "actio" im allgemeinen menschlichen Handeln, bedeutet diese Entwicklung eine allmähliche Entfremdung vom ursprünglichen liturgischen Bewußtsein als Ausdruck einer auf das Zentrum des katholischen Glaubens gerichteten Frömmigkeit und ein stärkeres Hervortreten der individuellen Gottesverehrung.

5. Die Rückführung der musikalischen Ausdrucksformen zur Liturgie oder zur musikalischen Wesenswahrheit ist dementsprechend eine der Hauptaufgaben im Kunstschaffen der Gegenwart, die vom christlichen Musiker bewältigt werden muß. Seine Verantwortung ist dabei insofern besonders groß, als mit der Differenzierung der musikalischen Mittel auch die Möglichkeiten einer Verfehlung der kirchlichen Forderungen angewachsen sind. Als sicherste Gewähr gegen jede Überschreitung gelten nach wie vor der Glaube und die religiöse Grundhaltung.

Es erweist sich nun als notwendig, die Beziehung dieses Problemkreises zu den außerästhetischen Wertbereichen darzulegen, die mit den speziellen Fragen der Kirchenmusik engstens verbunden sind. Auf diese Weise sollen die kirchlichen Forderungen in einem umfassenden Sinne begründet werden.

III. Die Gesetzmäßigkeit der liturgischen Musik im Hinblick auf ihre pastorale Zweckbestimmung

Die Forderung der kirchenmusikalischen Gesetzgebung nach einem "liturgischen Stil" der Musik, der als musikalische Wesenswahrheit definiert wurde, erwächst zwar primär aus dem Wesen des christlichen Kultaktes und seinen Ausdrucksformen, ist aber gleichzeitig mit den pastoralen Aufgaben der Kirche engstens verbunden. Daher werden die "gloria Dei" und die "aedificatio animarum" stets im Zusammenhang miteinander behandelt.

Auch die Abgrenzung der kirchenmusikalischen Komposition gegen das Profane umgreift beide Elemente. (vgl. S. 74 f.) Die "Heiligkeit" bzw. der sakrale Wert einer Komposition als Ausdruck der "Heiligkeit" des Künstlers ist ein pastorales Mittel unter anderen, den geistlichen Menschen im Sinne der Ebenbildlichkeit "aufzuerbauen" und den erlösenden Liebesdienst der christlichen CARITAS an ihm zu leisten. (vgl. S. 131 f.) Diese Heiligung des Menschen durch die Kirchenmusik, in der ihre Beziehung zum Endziel am deutlichsten zutage tritt, gilt es nun näher zu betrachten. Die bisherigen Ausführungen erfahren damit eine notwendige und wichtige Ergänzung, die wieder unmittelbar zum Ausgangspunkt der Untersuchung, d.h. zum katholischen Welt- und Menschenbild und ihrer Wirksamkeit im künstlerischen Schaffen zurückführt. Gleichzeitig wird die enge Beziehung der Kirchenmusik zur feierlichen Liturgie als der Hochform des christlichen Kultes verdeutlicht, als deren "wesentlicher Bestandteil" sie seit jeher angesehen wird. (vgl. S.18)

In den folgenden Darlegungen ist im einzelnen zu erläutern, in welcher Weise die musikalischen Formkategorien bzw. die verschiedenen Arten und Stile der Kirchenmusik dem pastoralen Zweck der Liturgie dienlich sein können. Die Grundlage der Betrachtung bildet die Tatsache, daß der aufnehmende Akt wesentlich von der dem Kunstwerk zugrundeliegenden Idee und den ihr entsprechenden Gestaltungsmitteln bestimmt wird und daß das ästhetische Erleben je nach der Anlage des Kunstwerkes und der Erlebnisfähigkeit des Betrachters verschiedene Grade der "Tiefe" und der Intensität erreichen kann. So stellt beispielsweise Hartmann im Zusammenhang mit einer Charakterisierung der Unterschiede, die zwischen "flacher" und "tiefer" Kunst bestehen, fest, daß es "Oberflächenwirkung und Tiefenwirkung - auf die Seele des Menschen" gibt. "Die Ichbeteiligung ist jeweils eine andere: Erfaßtsein, Ergriffensein, Erschüttertsein - oder bloßes Angetansein, Angeregtsein ... Wie das Amüsement sich von der freudigen Erhobenheit unterscheidet, so sind die Schichten des Seelenlebens hier in verschiedener Tiefe berührt." (239)

In bezug auf das durch die Musik ausgelöste seelische Erleben wird die erste und flüchtigste Art des aufnehmenden Aktes von Hartmann als das "unmittelbare Mitschwingen des Hörenden" bezeichnet. Die Stufung, die innerhalb dieses Erlebnisbereiches möglich ist, reicht aber bis zum leidenschaftlichen Hingerissensein, so etwa in der Tanz- bzw. der en-

thusiastischen Musik(240). Demgegenüber ist die Differenzierung im "tieferen" musikalisch-seelischen Erleben anderer Art. "Diese Schicht wühlt die Seele auf, ist offenbarend und verkündigend, holt aus der dunklen Ich-Tiefe des Hörenden Verborgenes herauf."(241) Die "Ichbeteiligung" wird hier durch den relativ großen Anteil des Seelischen bestimmt. Das musikalische Erleben dieser Stufe ist "außerordentlich differenziert und hoch individualisiert."(242) Es steht in enger Beziehung zum Metaphysischen und zum religiösen Erleben und nimmt oftmals den Charakter "einer Fühlung mit dunkel geahnten, schicksalhaften Mächten" an(243).

Auch das religiöse Erleben des Menschen kann in dieser Weise gekennzeichnet werden. Dabei ist zu unterscheiden zwischen religiösen Empfindungen, die individueller Natur sind und sich in mannigfaltiger Art äußern können und religiösen Akten, in denen sich die Vereinigung des Menschen mit Gott vollzieht. Diese vollkommene Hingabe an Gott wird von Thomas von Aquin als "devotio" und von Pius XII. als die eigentliche, "echte und wahre Frömmigkeit - germana verique nominis pietas" bezeichnet. (Mediator Dei, n. 32) Pius XII. definiert sie im Hinblick auf den christlichen Glauben als den "hauptsächlichsten" Akt, "durch den wie von selbst im Menschenleben Ordnung, und zwar Hinordnung auf Gott geschaffen wird, und durch den die Menschen mit Freuden sich allem dem hingeben, was die Gottesverehrung in sich begreift ....

> ...quaeque principalis est religionis virtutis actus - quo quidem actu homines recte ordinantur, ad Deum apte diriguntur, atque ultro libenterque ad ea omnia se dedunt quae ad divinum cultum pertinent..."
> (Mediator Dei, n. 32)

Auch in den beiden wichtigsten Ausdrucksformen des religiösen Erlebens, den religiösen Empfindungen und den religiösen Akten des Glaubens und der Liebe, sind die verschiedensten Grade der "Ichbeteiligung" und der Intensität vorstellbar, je nach der Veranlagung des Individuums und nach dem Wesen der zugrundeliegenden Religion bzw. der ihr entsprechenden Kultakte, die die Art der Gottesbegegnung im einzelnen bestimmen.

Aus dem Abhängigkeitsverhältnis von künstlerischer Formung und ästhetischem Erleben ergibt sich für die christliche Sakralkunst, insbesondere die liturgische Musik, die Forderung der Kirche nach einer Gestaltung des Kunstwerkes, die eine möglichst vollkommene Übereinstimmung von musikalischem und religiösem Erleben ermöglicht. Nur auf diese Weise, d.h. aber auf grund der Tatsache, daß eine solche Übereinstimmung grundsätzlich zu verwirklichen ist, kann die Teilnahme der Kunst am soteriologischen Kultzweck der Liturgie, die eine aktive Teilnahme am Erlösungswerk Jesu Christi bedeutet, erklärt werden. Um aber aufzuzeigen, in welcher Form und unter welchen Voraussetzungen es zu einer Kongruenz von religiösem und musikalischem Erleben kommen kann, ist es notwendig, die Beziehungen des ästhetischen Wertes zu den außerästhetischen Werten im allgemeinen zu untersuchen und mit der für das christliche Denken verbindlichen Rangordnung der Wertbereiche zu konfrontieren.

Danach muß begründet werden, warum und inwieweit die liturgische Musik auf bestimmte außerästhetische Wertbereiche festgelegt ist und welcher Art ihr Verhältnis zu den Werten ist, die in ihr zurücktreten müssen. Dazu ist eine Charakterisierung der Liturgie notwendig, in der die "Heiligkeit" als höchster und umfassendster Wert des Christlichen in vollkommenem Maße verwirklicht ist. Daraus kann das Wesen der liturgischen Musik und ihre Verpflichtung gegenüber der christlichen Schöpfungsordnung, vornehmlich im Hinblick auf das Endziel, das von Pius XII. für alle Lebens- und Handlungsbereiche des Menschen als Wertmaßstab eingesetzt wird (vgl. S. 94), in einem umfassenden Sinne definiert und die kirchenmusikalische Gesetzgebung begründet werden.

Der zu behandelnde Stoff kann demgemäß in zwei Abschnitte gegliedert werden:

a) Die Heiligkeit als Wertmaßstab für die Beziehung der Kirchenmusik zu den außerästhetischen Wertbereichen.

b) Die Heiligkeit der Liturgie und ihre Verwirklichung in der liturgischen Musik.

a) Die Heiligkeit als Wertmaßstab für die Beziehung der Kirchenmusik zu den außerästhetischen Wertbereichen

1. Die Lebens- und Wesensnähe der musikalischen Formkategorien als Kriterium für das Verhältnis des ästhetischen Wertes zum ethischen und Vital-Wert

Um die Beziehungen der Kirchenmusik zu den außerästhetischen Wertbereichen nachzuweisen, ist es notwendig, in der gleichen Weise wie im vorigen Kapitel von einer Definition des "Profanen" auszugehen. (vgl. S. 146) Dieses wird aber jetzt nicht nur in einem engeren Sinne als das "Musikalisch-Profane" verstanden, dem das "Musikalisch-Sakrale" gegenüberzustellen versucht wurde, sondern als das "Profane" schlechthin. Als solches ist es identisch mit dem "Vitalen" als den "Lebens-Werten" alles Kreatürlichen, denen die Kirche in der katholischen Glaubens- und Sittenlehre die "Wesenswerte" entgegensetzt. Auf die terminologische Parallele, die sich hier zur musikalischen Lebenswahrheit und Wesenswahrheit ergibt, war bereits früher hingewiesen worden (vgl. S. 152). Sie beleuchtet unter dem vorliegenden Gesichtspunkt der pastoralen Zweckbestimmung der Kirchenmusik in besonders anschaulicher Weise die Beziehungen des aufnehmenden Aktes zum "Profanen" bzw. zu den Lebens- oder Wesenswerten des Menschen, die im Idealfall in einer ihnen jeweils zukommenden Weise organisch miteinander verbunden sind. Diese Beziehungen und die Art des Ineinanderwirkens gilt es in bezug auf die Kirchenmusik zu charakterisieren.

Der unmittelbare Ansatz für eine Erläuterung der Vorbedingungen, von denen eine "Heiligung" der Gläubigen im Sinne der kirchlichen Vorschriften abhängig ist, findet sich in der Charakterisierung und Ordnung der Sinneserscheinungen durch Szekely, deren Objekt- und Subjektbezogenheit auf die musikalischen Gestaltungsmittel übertragen

wurde und zugleich mit dem Grad ihrer künstlerischen Selbständigkeit auch ihr Verhältnis zur Zustandskomponente kennzeichnete. (vgl. S. 148 f.) Die einzelnen Formkategorien müssen jetzt vornehmlich unter dem Gesichtspunkt betrachtet werden, in welchem Maße sie auf den Hörer einzuwirken vermögen und in welcher Weise sie ihn in bestimmte "Zustände" versetzen, bzw. welcher Art die Ichbeteiligung ist und welche Intensität sie erreicht. Auf diese Weise soll aus dem ästhetischen Genuß, aus dem Grad seiner Verhaftung oder Loslösung von den Lebenswerten (Zustandskomponente) ermittelt werden, welcher Wertbereich dem musikalischen Kunstwerk und dem Erleben zugrundeliegt. Dadurch kann zugleich der profane oder sakrale Charakter einer Komposition und damit deren liturgische Eignung oder Nicht-Eignung unter besonderer Berücksichtigung der pastoralen Zweckbestimmung der Kirchenmusik bestimmt werden. Umgekehrt kann dadurch aber auch ermittelt werden, ob der Hörer der liturgischen Musik mit dem richtigen Wertempfinden gegenübertritt, das in diesem Fall ein Reflex des religiösen Erlebnisbereiches der Gläubigen in der Liturgie ist.

Den Ausgangspunkt der Betrachtung bildet eine allgemeine Wertreihe, die von den ethischen bis zu den extremen Vital-Werten reicht. (Der religiöse Wert bleibt vorläufig außer Betracht.) In dieser Reihenfolge nimmt die Zustandskomponente bei der Realisierung des jeweiligen Wertes zu, ebenso die Abhängigkeit vom Augenblick. Der Grad dieser Abhängigkeit entscheidet über die Selbständigkeit der einzelnen Werte, die dementsprechend auch in "höhere" und "niedere" eingeteilt werden können.

Die musikalischen Formkategorien stehen mit der allgemeinen Wertreihe in unmittelbarer Verbindung. Als Maßstab der Zuordnung gilt nach Dräger "der Grad der Inanspruchnahme des Menschen von dem durch unmittelbar anschauliche Erfassung der täglichen Umwelt bestimmten Augenblick." (vgl. S. 150) In diesem Sinne sind die nichttonischen Formkategorien, Rhythmus, Tempo und Dynamik, mit den Vitalwerten in Zusammenhang zu bringen. Bei ihnen ist nicht nur die Zustandskomponente verhältnismäßig stark vertreten (vgl. S. 149 und S. 151), sondern - und das ist hier wichtig - ihre größtmögliche Differenzierung bedeutet im Vergleich zum Tonischen die größere "Inanspruchnahme des Menschen von dem durch unmittelbar anschauliche Erfassung der täglichen Umwelt bestimmten Augenblick." Daraus ergibt sich gleichzeitig die Zuordnung des Tonischen zu den ethischen Werten, weil mit seiner größtmöglichen Differenzierung - etwa im polyphonen Satz - diese Inanspruchnahme des Menschen abnimmt.

Ebenso wie mit der Rangordnung der musikalischen Mittel verbindet sich mit der Einteilung der Werte in "höhere" und "niedere" auch eine Wertung, über die die Weltanschauung entscheidet, die zugrundegelegt wird. Ist diese in einseitiger Weise auf das Irdische gerichtet, dann stehen die Lebenswerte im Mittelpunkt des Denkens und Handelns. Von den musikalischen Gestaltungsmitteln werden dann die bevorzugt, die dem Menschen zu einem möglichst großen "Lebens-Genuß" in dem Sinne verhelfen, daß die Vitalwerte beim Hören hervortreten. In bezug auf das musikalische Erleben bedeutet das eine Bevorzugung der Erlebnisstufe, die vom "unmittelbaren Mitschwingen" bis zum leidenschaftli-

chen Hingerissensein reicht. (vgl. S. 189) Ist das Welt- und Menschenbild hingegen, wie in der christlichen Weltanschauung, in der Transzendenz verankert bzw., wie Pius XII. es ausdrückt, auf das Endziel hingeordnet, dann stehen die Werte im Vordergrund, die für das ewige Leben von Bedeutung sind. In der Musik genießen dann die Gestaltungsmittel den Vorrang, die auf grund ihrer großen künstlerischen Selbständigkeit die Vitalwerte in der Formung und im aufnehmenden Akt zurücktreten lassen. Im musikalisch-seelischen Erleben stehen dementsprechend die Erlebnisbereiche im Mittelpunkt, die vom Ergriffensein bis zum Metaphysischen reichen. (vgl. S. 190)

Die Rangordnung der musikalischen Formkategorien stimmt also mit der Reihenfolge der außerästhetischen Wertbereiche vollkommen überein. Wird sie zugunsten der musikalischen Mittel mit großer Lebensnähe umgekehrt, so bedeutet das "nicht weniger als eine Bevorzugung der Vitalwerte gegenüber den ethischen Werten."(244) (vgl. S. 150) Durch die größtmögliche Differenzierung der einzelnen Mittel aber wird die jeweils größte Intensität der entsprechenden Erlebnisstufe erreicht.

Parallel zur musikalischen Wesenswahrheit und Lebenswahrheit, für die die Beziehung zum Ethischen und zu den Vitalwerten durch die Zuordnung der musikalischen Formkategorien damit nachgewiesen ist, kann auch die Zugehörigkeit der einzelnen Arten von Musik und der verschiedenen musikalischen "Sprachen" zu den verschiedenen Genera des Schönen festgestellt werden, die "vom Erhabenen über das Tragische und Anmutige bis zum Komischen (mit ihren Spielarten)" reichen(245). Als Maßstab gilt auch hier der Grad der "Sinnenferne" bzw. "Sinnennähe" der einzelnen Genera, die nicht dem Bereich des Ästhetischen allein angehören, sondern auch außerhalb desselben anzutreffen sind. "Man muß an ihnen allen erst die Fälle des Ästhetischen besonders ausscheiden."(246) Gerade deshalb aber stehen sie mit den außerästhetischen Bereichen in unmittelbarer Verbindung. Besonders die Problematik im Verhältnis der ästhetischen Werte zu den ethischen kann auf die Weise erhellt werden. Nach Dräger kann die Lösung der betreffenden Fragen im Anschluß an Hartmann "darin gesehen werden, daß die 'in die Formung hineinverarbeiteten sittlichen Werte' die Voraussetzungen der ästhetischen Werte sind: 'Wie im Ethos des Menschen sich der sittliche Wert nur 'über' einem zugrundeliegenden Güterwert 'erheben' kann, so kann sich hier der ästhetische Wert nur 'über' gewissen sittlichen Werten 'erheben' - nämlich wo diese richtig empfunden und in der rechten Weise beantwortet werden'. So wird in einem Kunstwerk das ästhetisch Erhabene im Gefolge des moralisch Erhabenen möglich, das, was die griechische Antike das 'Sittlich-Schöne' nannte."(247)

Auf grund seiner engen Beziehung zum Ethischen ist das Erhabene "sinnenfern". Diese Charakterisierung gilt vornehmlich für die Spezies, die den "reinen Urtypus des Erhabenen ausmachen, der noch neutral gegen Affektmomente anderer Art - das Tragische, das Bedrohliche usw. - dasteht"(248), nämlich das Ernste, Feierliche, Überragende, Tiefsinnige oder irgendwie abgründig Wirkende; das Ernste in dem Sinne, wie es auch dem Festlich-Heiteren anhaften kann; das In-sich-Geschlossene, Vollkommene, vor dem man sich gering und dürftig vor-

kommt (so oft im moralisch Erhabenen); das Geheimnisvoll-Schweigsame und Stille, sofern wir es als Oberfläche von etwas Dunklem und Unermeßlichem spüren."(249)

Die künstlerische Gestaltung des Erhabenen wird dementsprechend durch ein Zurücktreten der Lebensnähe gekennzeichnet sein. Bei Hartmann kommt das durch den Hinweis zum Ausdruck, daß das "Formenspiel" im Erhabenen zurücktritt, "weil in ihm überhaupt das Detail zurücktritt." Es steht "in unaufhebbarem Gegensatz zum Spielerischen."(250) Das "Überragende" dieses Genus', das "als solches" - d.h. außerhalb des Ästhetischen - "schon Abstand gegen das Sinnliche zeigt"(251), und das "Ungeheure", das sich in ihm ausdrückt, "verlangt eben eine Form anderer Art als andere Dinge. Es kann den Sinnen und der Anschauung nur erschlossen werden, indem es ihnen zum größten Teil verdeckt wird."(252)

Aber auch das Anmutige, das an sich im Gegensatz zum Erhabenen steht, ist durch eine Beziehung zu den ethischen Werten gekennzeichnet, aber in völlig anderer Weise. Nach Hartmann ist es unmöglich, "einzelne sittliche Werte als fundierende fest auf das Anmutige zu beziehen; denn es sind immer wieder andere. ... Und es brauchen nicht einmal Werte zu sein. Auch Unwerte können hier fundierend sein..."(253)

Die künstlerische Gestaltung des Anmutigen ist daher "sinnennah" und bedient sich eines reichen Formenspiels, in ihr tritt die Lebensnähe stärker hervor. Hartmann bezeichnet dementsprechend das ästhetisch Anmutige in der Dichtung als diejenige Schicht, die sich "unmittelbar an die Sinne" wendet, "genauer: an die sinnliche Phantasie. Man versteht dies ohne weiteres, wenn man bedenkt, wie groß die Rolle der Grazie in ihr ist. Aber auch Werte wie das Sanfte und Süße, das Bezaubernde und der Liebreiz, wurzeln hier - dicht vor der Schwelle der Sinnlichkeit und stets in deren Domäne mit hineinragend."(254) Und im Zusammenhang mit der Malerei heißt es: "Die Anmut spielt im Felde des Sinnlichen ..."(255)

Die Beziehung zwischen den Genera des Schönen und den außerästhetischen Werten wird auch durch die Charakterisierung des aufnehmenden Aktes beim Erhabenen und beim Anmutigen bestätigt. Nach Hartmann steht die ästhetische Lust resp. der Genuß in seiner verschieden großen "Tiefe" (vgl. S. 189) "in einer gewissen Abhängigkeit davon, welcher Bereich fundierender Werte (sittlicher, vitaler oder Güterwerte) zugrundeliegt. Die tieferen fundierenden Werte gehören tieferen Schichten des Gegenstandes an; die sittlichen z.B. (in der Dichtung) deutlich der Schicht charakterlicher Innerlichkeit. Sie sind es deswegen auch, welche die tiefere Anteilnahme des Betrachters hervorrufen. Das wiederum bedeutet, daß auch die darüber sich aufbauenden ästhetischen Werte ähnlich abgestuft sind; diejenigen, die an der tieferen Schicht des Gegenstandes hängen, sind auch die tiefer empfundenen, an denen die stärkere Ichbeteiligung hängt; das besagt, daß die tiefere ästhetische Lust den ernsteren und reicheren Genuß hervorruft.

So ist das Erhabene durch große Tiefe des Genießens und des inneren Anteils ausgezeichnet - entsprechend seiner eigenen Verwurzelung in

der Tiefe des Gegenstandes. Und umgekehrt das Anmutige durch eine gewisse Oberflächenwirkung und den leichter schwebenden Genuß - entsprechend seiner eigenen Verwurzelung in den Außenschichten der Gegenstände."(256

Diese Charakterisierung stimmt sowohl mit den Begriffen Wesenswahrheit und Lebenswahrheit als auch mit der einleitend gemachten Unterscheidung innerhalb des musikalischen und des religiösen Erlebens völlig überein. Danach kann eine gemeinsame Beziehung der religiösen Empfindungen und des musikalischen Erlebens mit großer Zustandskomponente zu den Vitalwerten (z.Bsp. dem Gefühlsmäßigen) festgestellt werden, während die religiösen Akte und das "tiefere" musikalische Erleben mit den ethischen und religiösen Werten in Verbindung stehen. In gleicher Weise kann auch das Erhabene und das Anmutige in diese Zuordnung einbezogen werden.

Aus diesen allgemeinen Wertverhältnissen sind nun für die Kirchenmusik die Konsequenzen zu ziehen.

2. Die Zuordnung der Kirchenmusik zum Erhabenen und ihr Verhältnis zum Vitalen

Nach der Charakterisierung der liturgischen Musik und ihrer verschiedenen Gattungen durch das Kriterium der musikalischen Wesenswahrheit kann im Anschluß an diese allgemeine Darlegung der Wertbeziehungen auch eine Kennzeichnung der einzelnen Genera des Musikalisch-Schönen und eine Zuordnung der Kirchenmusik zum Erhabenen erfolgen. Auf diese Weise wird das Profane an seiner Wurzel berührt, so daß auch die pastorale Wirksamkeit, wie sie von der Kirche gefordert wird, und die Abgrenzung der Kirchenmusik gegen das Profane in ihrer vollen Bedeutung verständlich werden können.

Die Zuordnung der verschiedenen musikalischen Ausdrucksformen zu den einzelnen Genera des Schönen bildet auf grund der Charakterisierung und Rangordnung der musikalischen Mittel und "Sprachen" kein Problem. Im allgemeinen kann mit Dräger gesagt werden, daß "cum grano salis von den Vitalwerten aus in Richtung auf das ästhetisch Erhabene hin die zur Nachahmung der Umwelt geeigneten musikalischen Mittel in zunehmendem Maße zurückzutreten haben (zurücktreten verstanden als Verzicht auf größtmögliche Differenzierung). Umgekehrt wird die Differenzierung desjenigen Mittels, das am wenigsten in der menschlichen Umwelt zu finden ist oder an sie erinnert, das 'Tonische', in Richtung auf das Erhabene zunehmen (ein Beispiel dafür ist Bachs KUNST DER FUGE)."(257)

Die Beziehung der Sakralkunst einschließlich der Kirchenmusik zum Erhabenen ist aus vielen Gründen naheliegend, nicht zuletzt, weil "die reinsten Erscheinungen des Erhabenen auf dem Gebiet des Mythos, der Religion und überhaupt des Weltanschaulichen, auch des philosophischen Denkens und Vorstellens liegen."(258) Insbesondere die von Hartmann aufgeführten Spezies des Erhabenen, die den Urtyp dieses Genus' verkörpern, kommen dem christlichen Gottesbegriff sehr nahe. (vgl. S.193f.)Im Hinblick auf die pastorale Zweckbestimmung der Kirchenmusik kann daher behauptet werden, daß die "Sinnenferne" des Er-

habenen in hervorragendem Maße geeignet ist, das musikalische und das religiöse Erleben in der Liturgie zu einer vollkommenen Übereinstimmung zu bringen. Das ästhetisch Erhabene erscheint hier im Gefolge des religiös und göttlich Erhabenen. Das ist nun in bezug auf die kirchenmusikalischen Gattungen zu erläutern, wodurch ihre im vorigen Kapitel vorgenommene Charakterisierung (vgl. S. 163 ff.) ergänzt und ihre liturgische Eignung oder Nicht-Eignung in einem letzten Sinne begründet wird.

Die Vorzugsstellung, die der Gregorianische Choral und die Kirchliche Polyphonie in der kirchenmusikalischen Gesetzgebung genießen, beruht unter dem Gesichtspunkt der "fundierenden" Wertbereiche darauf, daß sie sowohl in ihren Mitteln als auch in ihrer Formung der Würde der christlichen Gottesverehrung vollkommen entsprechen und - worauf es im vorliegenden Zusammenhang ankommt - alle Voraussetzungen erfüllen, die für das musikalische Erleben in der Liturgie von Bedeutung sind. Ihre Wirksamkeit auf den Hörer ist - vorausgesetzt, daß dieser das richtige Werteinpfinden für die Wesensart der Liturgie und ihrer Ausdrucksformen hat (vgl. S. 193) - deshalb von einer so "auferbauenden" und heiligenden Kraft, weil die Vitalwerte in der Formung weitgehend zurücktreten. Die Beschränkung der musikalischen Gestaltung auf das Tonische unter Verzicht auf eine Differenzierung der übrigen Formkategorien rückt das musikalische Erleben in denkbar hohem Maße vom "Zuständlichen" ab und damit in Richtung auf einen tiefen ästhetischen Genuß, der dem religiösen Erleben, wie es die Liturgie vermittelt, angemessen ist. Das Musikalisch-Erhabene dieser Art garantiert zugleich - soweit es sich um Vokalmusik handelt - eine denkbar große Konzentration auf den liturgischen Text, dessen gehaltliche Tiefe ebenfalls "sinnenfern", weil auf das Endziel bezogen ist. (vgl. S. 164 ff.) Diese relativ große "Ichbeteiligung" in der liturgischen Musik, - und zwar im Sinne eines starken Hervortretens der Wesenswerte des Menschen- führt im Idealfall dazu, daß die Eindruckskraft der heiligen Worte auf die Seele des Gläubigen durch das Musikalische erhöht wird. Die pastorale Zweckbestimmung der Kirchenmusik findet in dieser Unterstützung und Intensivierung des religiösen Erlebens der Eucharistiefeier ihre Vollendung.

In den kirchlichen Forderungen steht dementsprechend die Befähigung der Musik, einen Einfluß auf die Wirksamkeit der liturgischen Texte im caritativen Handeln ausüben zu können, im Vordergrund. Ergänzend zu den bisher angeführten päpstlichen Stellungnahmen zu diesem Aspekt der liturgischen Eignung (vgl. S.18f.) sei auch auf das Motu proprio hingewiesen, in dem Pius X., gerade im Zusammenhang mit den allgemeinen Grundsätzen, die die Beziehungen zwischen Liturgie und Kirchenmusik erläutern, die Intensivierung und Verinnerlichung des liturgischen Erlebens durch die Kirchenmusik als deren wahrhafte Aufgabe und eigentliche liturgische Funktion bezeichnet. Sie soll "mit geeigneten Melodien - aptis concentibus" dem vorzutragenden Text "eine größere Kraft verleihen, damit die Gläubigen dadurch leichter zur Frömmigkeit angeregt werden und ihr Herz besser auf die Erlangung der Gnadenfrüchte vorbereiten, die ihnen durch die Feier der göttlichen Geheimnisse zuteil werden.

...maiorem vim eidem textui adiungendi, quo facilius inde fideles ad pietatem excitentur, meliusque animum disponant ad gratiae fructus consequendos, qui a celebratis divinis Mysteriis proveniunt."
(Motu proprio, n.1)

Als Beispiel für die große Wirkkraft der liturgischen Gesänge der frühchristlichen Kirche, d.h. aber in verallgemeinerter Form der Kirchenmusik, in der die musikalische Wesenswahrheit im Vordergrund steht, gilt seit jeher Augustinus. Pius XII. zitiert ihn daher auch im Zusammenhang mit seinen Ausführungen über die Wirksamkeit der Kirchenmusik, die den kirchlichen Forderungen entspricht, indem er schreibt: "Von den 'mit reiner und klarer Stimme sowie ganz geziemender Melodie' vorgetragenen Gesängen bekennt der hl. Augustinus: 'Durch die heiligen Worte, wenn sie so gesungen werden, fühle ich unsere Herzen frömmer und inniger hingezogen zur Glut der Andacht, als wenn sie nicht so gesungen würden, und ich fühle, wie alle unsere inneren Affekte je nach ihrer Verschiedenheit ihre eigenen Ausdrucksweisen in Stimme und Gesang haben, durch deren, Gott weiß welcher Art, geheime Wahlverwandtschaft sie angeregt werden'. (Confess. X,33)

Haec S. Augustinus de cantibus 'liquida voce et convenientissima modulatione' prolatis agens fatetur: 'Ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantarentur, et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur'. (Confess. X,33)"
(Musicae sacrae disciplina, n. 14)

Alle anderen Gattungen und Stile der Kirchenmusik erreichen den reinen Typ des Musikalisch-Erhabenen, wie er im Gregorianischen Choral und im polyphonen Satz vorliegt, nur in dem Maße, in dem sie sich der Differenzierung der Ausdrucksmittel zugunsten größerer Lebensnähe enthalten. Umgekehrt resultiert daraus aber auch die mögliche liturgische Eignung bestimmter Werke der ernsten "Profan"-Musik, soweit sie in ihrer Formung und dem durch diese ausgelösten seelischen Erleben der musikalischen Wesenswahrheit, damit aber auch den kirchlichen Forderungen über die liturgische Musik entsprechen. Als Beispiel für das Musikalisch-Erhabene wurde bereits Bachs KUNST DER FUGE genannt. (vgl. S. 195) Von hohem sakralem Wert sind auch die übrigen Bachschen Präludien und Fugen, weil sie "einzig an metaphysischer Tiefe" dastehen (259) und einen großen und tiefen ästhetischen Genuß hervorrufen.

In der Kirchlichen Instrumentalmusik, die damit bereits in die Betrachtung einbezogen ist, sind außerdem die verwendeten Klangfarben von großer Bedeutung. Im allgemeinen kann festgestellt werden, daß die Zustandskomponente beim Hören von Instrumentalmusik wesentlich vom Grad der Körperverbundenheit des Spielers mit dem Instrument abhängig ist. Die subjektiven Beeinflussungsmöglichkeiten bei den Melodieinstrumenten (vgl. S. 157) lösen entsprechende Reaktionen im Hörer aus und wirken auf die Art seines Erlebens ein. Die Orgel beweist auch hier ihre hervorragende liturgische Eignung. Bei vollkom-

mener Erfüllung aller Voraussetzungen verkörpert sie unter den Instrumenten hinsichtlich ihres Klanges, ihrer Handhabung und des Orgelsatzes das Musikalisch-Erhabene in höchster Potenz. Daher gehen von der Orgelmusik gewöhnlich auch die tiefstgreifenden Wirkungen auf den Hörer aus und zwar sowohl in bezug auf das allgemeine religiöse Empfinden als auch hinsichtlich eines tiefen religiösen Erlebens, wie es in der Liturgie gegeben ist.

Für die Religiöse Musik und den Religiösen Volksgesang wird eine so tiefgreifende, auf den Bereich des sittlichen Handelns in der christlichen CARITAS hingeordnete Wirksamkeit im musikalischen Erleben nicht angenommen. Aus diesem Grunde gehören beide Gattungen nicht zur im engeren Sinne liturgischen Musik. Sowohl ihrer Entstehung als auch ihrer Wirkung nach sind sie mit den religiösen Empfindungen des Menschen verbunden, die zwar die Basis des religiösen Aktes bilden, aber in ihm selbst zurücktreten. Diese Zuordnung kommt in den Definitionen der Instructio eindeutig zum Ausdruck und hat gerade im Hinblick auf die außereuropäischen Musikkulturen und die mögliche liturgische Eignung von nicht-christlichen Kultmusiken eine große Bedeutung. Wörtlich heißt es:

"Der Religiöse Volksgesang ist jener Gesang, der von selbst aus dem religiösen Empfinden entsteht, womit schon der Schöpfer den Menschen bereichert hat. Daher findet er sich überall auf der Welt und bei allen Völkern der Erde.

> 'Cantus popularis religiosus' est ille cantus, qui sponte sua a religioso sensu oritur, quo humana creatura ab ipso Creatore ditata fuit, et proinde est universalis, apud omnes scilicet populos florens."
> (Instructio, n. 9)

"Die Religiöse Musik endlich ist jene Musik, die sowohl nach der Absicht des Komponisten als auch ganz besonders im Hinblick auf den Inhalt und den Zweck der Komposition das religiöse Empfinden wachrufen und fördern soll, zugleich wirkt sie damit sehr segensreich auf das religiöse Leben. ...

> 'Musica religiosa' demum illa est, quae, tum ex auctoris intentione, cum ex operis argumento et fine, sensus pios ac religiosos exprimere et movere contendit, et proinde 'religionem valde iuvat'. ..." (Instructio, n. 10) (vgl. S. 65 f.)

In diesen Definitionen tritt die Beziehung des religiösen Empfindens zu den Vitalwerten insofern zutage, als es sich bei diesem um einen Individualwert handelt, der in der Natur des Menschen verankert und daher unabhängig von einer bestimmten Kultur und Religion ist. In bezug auf den Religiösen Volksgesang bedeutet das "Vitale" unter diesem Gesichtspunkt die individuelle religiöse Mentalität der einzelnen Völker und Rassen, in bezug auf die Religiöse Musik die des künstlerischen Individuums. Auch auf die verschiedenen Grade der "Ichbeteiligung", die innerhalb dieser Art von religiösen Empfindungen vorstellbar sind und auf die bereits hingewiesen worden ist, wird in "Musicae sacrae disciplina" in Verbindung mit den Religiösen Volksgesängen bezug genommen.

Nach den Ausführungen Pius' XII. "erfassen diese religiösen Lieder, wie aus dem Innersten der Volksseele geboren, mächtig Sinn und Herz und wecken fromme Empfindungen; und wenn sie bei religiösen Feierlichkeiten von der versammelten Menge wie mit einer Stimme gesungen werden, führen sie die Herzen der Gläubigen mit großer Kraft zur Höhe.

> ...haec sacra cantica, quasi ex intimis popularis animi penetralibus nata, sensus et animos vehementer commovent piosque excitant affectus; et cum in religiosis ritibus a multitudine congregata una quasi voce proferentur, magna quadam vi fidelium mentes erigunt ad excelsa."
> (Musicae sacrae disciplina, n. 31)

Das gilt sowohl für die Kirchenlieder, wie sie in den christlichen Gottesdienstformen üblich sind, als auch für die Volksgesänge anderer Kulte.

In bezug auf die dem religiösen Empfinden und seinen Steigerungsmöglichkeiten entsprechenden musikalischen Ausdrucksmittel kann festgestellt werden, daß sie mit den nichttonischen Formkategorien übereinstimmen, für die ein starkes Hervortreten der Zustandskomponente charakteristisch war. (vgl. S. 150 f.) Je nach dem Grad ihrer Differenzierung wird das Vitale im musikalischen Erleben in mehr oder weniger großem Maße hervortreten und verschiedene Formen annehmen. (vgl. S. 189 f.) Steht etwa das Dynamische im Vordergrund, allerdings in Verbindung mit einer entsprechenden Gestaltung der anderen musikalischen Mittel, so wird das musikalisch-seelische Erleben das religiöse Empfinden mehr in Richtung auf das extrem Sentimentale beeinflussen, das Hartmann als eine Verfehlung des "Gefühlsstarken und Gefühlvollen" bzw. als "eine Art Schwimmen in Gefühlen um ihrer selbst willen" bezeichnet (260). Tritt hingegen das Rhythmische stark hervor, so wird das religiöse Empfinden sich mehr dem Vitalistischen oder dem Ekstatischen nähern, wie es in manchen Naturreligionen und -kulten im Mittelpunkt des religiösen Erlebens steht. (vgl. S. 189 f.) Von beiden Extremen, zwischen denen es mannigfaltige Abstufungen gibt, distanziert sich die Kirche ausdrücklich. Wenn das Vitale in einer seiner Erscheinungsformen zu stark oder "um seiner selbst willen" hervortritt, steht es im Widerspruch zum christlichen Denken und bedeutet eine Verhaftung im Irdischen. Akte des Selbstgenusses, gleich welcher Art sie sind und gleich, durch was sie ausgelöst werden, stehen in unaufhebbarem Gegensatz zum religiösen Akt der Hingabe an Gott im Glauben und im Gehorsam, wie er vom Christen gefordert ist, und können dem religiösen Leben nicht dienlich sein. (vgl. S. 198) Als Maßstab für eine dem Christlichen angemessene Abgrenzung gilt daher das Verhältnis der religiösen Empfindungen zur Eucharistie und den übrigen Sakramenten. In "Mediator Dei" schreibt Pius XII. hierzu: "Wenn die private und persönliche Frömmigkeit der einzelnen das heilige Meßopfer und die Sakramente vernachlässigt und sich der heilbringenden Kraft entzieht, die vom Haupt (Christus) in die Glieder (Gläubigen) strömt, so wird sie zweifelsohne eine verwerfliche und fruchtlose Sache sein.

Si privata atque interna singulorum pietas Augustum altaris Sacrificium ac Sacramenta neglexerit, seseque a salutifera vi subtraxerit, quae ex Capite in membra profluit, ea procul dubio reprobanda ac sterilis res erit."
(Mediator Dei, n. 32)

In entsprechender Weise gilt das auch für die Religiöse Musik und den Religiösen Volksgesang, die die Gattungen innerhalb der Kirchenmusik sind, die vornehmlich als Ausdruck der persönlichen und privaten Frömmigkeit gelten.

Um den vorstehend charakterisierten Extremen des Vitalen entgegenzuwirken, fordert die Kirche eine Angleichung bzw. Unterordnung der individuellen Ausdrucksformen unter die für die christliche Gemeinschaft gültigen Prinzipien. Vom Künstler verlangt sie eine Gestaltung der Kunstwerke, die "mehr den Anliegen der christlichen Gemeinschaft als der besonderen Auffassung und persönlichen Einstellung des Künstlers" Rechnung trägt.(vgl. S. 170 f.) Für die Religiösen Volksgesänge, vor allem in den außereuropäischen Missionsgebieten, fordert sie in entsprechender Weise, daß unter den mannigfaltigen musikalischen Ausdrucksformen der einzelnen Kulturen eine Auswahl getroffen wird, in der die für das christliche Denken verbindliche Wertordnung gewahrt wird. Auf diese Weise soll das religiöse Empfinden der jeweiligen Völker auch durch die Musik im Sinne der katholischen Glaubenslehre geformt und gefördert werden. (vgl. S. 172 ff.)

Die scharfe Abgrenzung der religiösen Musik gegen die liturgische auf grund der sie fundierenden Werte und der sorgsamen Unterscheidung von individuellen religiösen Empfindungen und christlich-religiösen Akten wird jedoch in den kirchlichen Bestimmungen über die Liturgie und Kirchenmusik durch den nachdrücklichen Hinweis gemildert, daß auch die persönliche Frömmigkeit von großer Bedeutung für die christliche Gottesverehrung und die Glaubensakte ist, allerdings im Sinne der Voraussetzung und des Bedingung-Seins. Liturgische und private Frömmigkeit schließen einander nicht aus: "Zweifellos hat das liturgische Gebet als öffentliches Gebet der erhabenen Braut Jesu Christi (der Kirche) eine höhere Würde als das private. Allein diese höhere Würde besagt keinen Zwiespalt oder Widerspruch zwischen diesen beiden Gebetsarten. Da sie von ein und demselben Geist beseelt sind, fließen sie zu harmonischer Einheit zusammen nach dem Worte 'alles und in allem Christus' und streben demselben Ziele zu, bis Christus in uns Gestalt gewinnt.

Procul dubio liturgica precatio, cum publica sit inclitae Iesu Christi Sponsae supplicatio, privatis precibus potiore excellentia praestat. Quae tamen potior excellentia neutiquam significat duo haec precandi genera inter se discrepare vel repugnare. Uno enim eodemque cum sint studio animata, una simul etiam confluunt ac componuntur secundum illud 'omnia et in omnibus Christus' (Col. 3,11), ad idemque contendunt propositum, donec in nobis formetur Christus."
(Mediator Dei, n. 37)

Sowohl in bezug auf die Religiöse Musik als auch auf die außereuropäischen Missionsgebiete tritt dieser positive Gesichtspunkt in der kirchenmusikalischen Gesetzgebung Pius' XII. deutlich zutage. Unter Berücksichtigung der verschiedenartigen religiösen Veranlagung der einzelnen Völker und Individuen wird im Bereich der religiösen Frömmigkeitsübungen, denen die Religiöse Musik und die volkssprachlichen Kirchenlieder entsprechen, ein stärkeres Hervortreten des Vitalen, des Gefühlsstarken und Leidenschaftlichen durchaus toleriert, wenngleich im Rahmen der oben gekennzeichneten Grenzen. Unter dieser Vorbedingung wecken solche Akte der Gottesverehrung, solche durch die Musik hervorgerufenen religiösen Empfindungen, in denen die musikalischen Ausdrucksformen der einzelnen Musikkulturen und der Künstler weitgehend zur Geltung kommen können, in den Gläubigen "die Kräfte, die es ihnen ermöglichen, lebendiger am hochheiligen Opfer des Altares teilzunehmen, die Sakramente fruchtbringender zu empfangen und die gottesdienstlichen Handlungen so zu begehen, daß sie aus ihnen hervorgehen noch entschlossener und befähigter zum Gebet und zur christlichen Entsagung, zum entschiedenen Eingehen auf den Anruf und die Anregung der göttlichen Gnade und zur täglich vollkommeneren Nachahmung des Tugendlebens unseres Erlösers; und das nicht nur zum eigenen Nutzen, sondern ebenso zu dem der ganzen Kirche; denn alles Gute, das in Ihm gewirkt wird, ist ein Kraftstrom, der ausgeht von Seinem Haupt und sich, Erstarkung bringend, in alle seine Glieder ergießt.

> ...eorum profecto vires excitant, quibus aptius instruuntur ad Augustum altaris Sacrificium participandum, ad uberiore cum fructu Sacramenta suscipienda, et ad sacros ritus ita celebrandos, ut alacrius inde ad precandi seseque christiano more abnegandi studium animati ac conformati evadant, itemque ad actuose respondendum adspirantis divinae gratiae invitamento et ad Redemptoris nostri magis cotidie magisque virtutem imitandam; idque non modo propriae cuiusque utilitatis causa, sed totius etiam corporis Ecclesiae, in quo quidem quidquid bonum agitur, ex eius Capitis virtute profiscitur atque in membrorum omnium profectum redundat." (Mediator Dei, n. 35)

In diesem Sinne ist auch die Wertschätzung, die die Religiöse Musik bei Pius XII. genießt und auf die bereits mehrfach hingewiesen worden ist, zu interpretieren. (vgl. S. 198)

Während die Extreme des Vitalen in der Musik relativ leicht faßbar und auch aus den kirchlichen Bestimmungen ohne weiteres ableitbar sind, liegt die eigentliche Problematik in der Abgrenzung der Phänomene gegeneinander. Unter diesem Gesichtspunkt ist zu fragen, wo die individuelle Frömmigkeit aufhört bzw. die liturgische anfängt. In bezug auf die Kirchenmusik ergeben sich hieraus sehr spezielle und konkrete Fragen, inwieweit nämlich zum Beispiel das Vitale in die Religiösen Volksgesänge eindringen darf und in welcher Weise es gemäßigt sein muß, damit die liturgische Verwendbarkeit solcher Gesänge ermöglicht wird. Dieser Fragenkomplex bezieht sich übrigens nicht nur auf die Religiösen Volksgesänge in den Missionsgebieten, sondern - wenngleich in abgewandelter Form - ebenso auf die europäischen religiösen Volks- und Andachtslieder.

Das gleiche Problem liegt auch in den speziell abendländischen Gattungen und Stilen der Kirchenmusik vor. Die Fragen lauten hier etwa so: Wo fängt die Religiöse Musik an, und in welcher Weise grenzt sie sich gegen die "profane" Musik einerseits und die liturgische Musik andererseits ab? Die Antwort hierauf kann im Überblick nicht mehr gegeben werden, sie setzt eingehende Werkuntersuchungen voraus. Als Maßstab darf aber auch hier das Verhältnis von natürlichen und übernatürlichen Werten in der christlichen humanitas angesehen werden, das im Begriff der "Heiligkeit" gegeben ist. (vgl. S. 101) Dieses Verhältnis, das von wesentlicher Bedeutung für die Sakralkünste ist, muß nun an hand der verschiedenen Ausdrucksformen der Liturgie erläutert werden. Auf diese Weise kann auch für die liturgische Musik festgestellt werden, in welcher Form und bis zu welchem Grade sie "sinnenfern" sein muß und "sinnennah" sein kann.

b) Die Heiligkeit der Liturgie und ihre Verwirklichung in der Kirchenmusik

Um das Verhältnis von "natürlichen" und "übernatürlichen" Werten, von Lebenswahrheit und Wesenswahrheit, in der liturgischen Musik unter dem Aspekt ihrer pastoralen Zweckbestimmung zu interpretieren, ist es notwendig, von der Gesetzmäßigkeit der Liturgie auszugehen, denn "die Liturgie nimmt in Wahrheit nicht ihre Formen aus der Kunst, sondern der Kult steht am Anfang, und die Kunst in unserem neuzeitlichen Sinne ist ein aus ihm herausgesondertes Kulturgebilde."(261)

Den Ausgangspunkt der Betrachtung bilden auch hier die Kategorien Heiligkeit (sanctitas), Güte der Form (bonitas formae) und Allgemeinheit (universitas), die von Pius X. für die Wesensbestimmung der Liturgie eingesetzt und zum verbindlichen Wertmaßstab für die Kirchenmusik erhoben worden sind. (vgl. S. 51) Im folgenden muß zunächst der Begriff der "sanctitas" definiert werden. Daraus ergibt sich gleichzeitig eine Darlegung der Beziehungen, die zwischen "Heiligkeit" und christlicher Schöpfungsordnung bestehen und die an hand der päpstlichen Ausführungen eingehend behandelt wurden. (vgl. Teil B, Kap. I) Ebenso ist mit dieser Kennzeichnung auch eine Charakterisierung der beiden anderen Merkmale, Güte der Form und Allgemeinheit, gegeben, so daß sie nicht noch einmal eigens untersucht werden müssen.

Anschließend sind die beiden Wertbereiche, natürliche und übernatürliche bzw. Lebens- und Wesens-Werte, die im Begriff der Heiligkeit in der ihnen zukommenden Rangordnung enthalten sind, im einzelnen zu betrachten und zwar sowohl im Hinblick auf die verschiedenen Ausdrucksformen der Liturgie als auch in bezug auf die ihr entsprechende Musik. Auf diese Weise sollen beide Phänomene, "Sinnenferne" und "Sinnennähe", im christlichen Kult und der Kirchenmusik bestimmt werden.

1. Die Heiligkeit als Inbegriff der Ebenbildlichkeit und als Wesensausdruck der Liturgie

Die Heiligkeit ist der für das christliche Denken höchste und umfassendste Wert, weil er die Vollkommenheit Gottes, die Ebenbildlichkeit des Menschen, die Schöpfungsordnung, Erlösung und Vollendung der Welt umgreift. Heilig bedeutet daher so viel wie "heil", d.h. ganz, ungebrochen und vollkommen. "Heil ist die Welt, wenn ihr Sein zum Ausdruck für Den wird, der sie nach seinem Bild geschaffen hat. Wenn sie - falls es möglich ist, so zu sprechen - zum Antlitz wird, zur Gebärde, zum Wort, worin sich Gott offenbart, wie die Schrift sagt: 'Wird ja doch sein unsichtbares Wesen von Erschaffung der Welt her an seinen Werken durch den Geist geschaut, nämlich seine ewige Kraft sowohl als seine Gottesgüte ...'(Röm. 1, 20), und wieder: 'Die Himmel erzählen die Herrlichkeit Gottes, vom Werk seiner Hände kündet das Firmament. Es jubelt's ein Tag dem anderen zu, und eine Nacht übergibt der andern die Kunde. Nicht ist's ein Wort, noch sind es Reden, von denen der Laut nicht vernehmlich wäre; ihr Schall eilt über die ganze Erde, und bis zu den Enden des Erdenrundes geht, was sie sagen'.(Ps. 18, 1-5)" (262) (vgl. S. 108 ff.)

Die Heiligkeit ist also kein bloß moralischer, auf das sittliche Verhalten des Menschen beschränkter Begriff, sondern umgreift die Seinsstufe des Menschen als Ebenbild Gottes und die der Schöpfung als Abbild und Zeugnis seiner Herrlichkeit.

Seit der Erbschuld des Menschen ist diese ursprüngliche und wesenhafte "Heils"-Ordnung der Schöpfung zerbrochen. Sie wurde jedoch nach christlicher Glaubenslehre durch Jesus Christus wieder aufgerichtet, weshalb er auch als "Heiland" der Welt bezeichnet wird. Christus "heilt" damit zugleich auch die Welt, auf daß sie wieder "in ihrer Wahrheit erscheint: das heißt, von Gott her und auf Gott hin; geschaffen, erlöst und im Neuwerden begriffen." (263)

Die Heiligung von Welt und Mensch hat demnach ihre wesenhafte Mitte in Christus und seinem Erlösungswerk. Sie kann aber vorläufig nur im Glauben erkannt werden und wird sich erst am Ende der Zeiten, bei der Wiederkunft Christi am Jüngsten Tage, in der ganzen Schöpfung und vor aller Augen sichtbar durchsetzen. Bis dahin ist die "heile Welt" vornehmlich in zwei Bereichen wirksam: in der Nachfolge Christi (vgl. S. 101 f.) und im christlichen Kultakt der Messe.

Der Begriff der Heiligkeit ist im Bereich des sittlichen Handelns bzw. der CARITAS allgemein bekannt und gebräuchlich. Die Heiligen der Kirche sind jene Menschen, die durch Gnade und Wollen die Ebenbildlichkeit in hohem Maße verwirklicht haben. Charakteristisch für sie ist die vollkommene Hinordnung ihres Lebens auf das "Endziel", die Pius XII. in "Musicae sacrae disciplina" nachdrücklich gefordert hat. (vgl. S. 94 f.) Das zeigt sich besonders bei den Märtyrern, die ihren Glauben durch die Hingabe des Lebens bezeugt haben und dadurch in beispielhafter Weise erkennen ließen, daß die Vitalwerte im Vergleich mit den ewigen Werten bis zur "Wert-losigkeit" absinken können, wenn es sich als notwendig erweist. Zugleich sind es aber auch die Heiligen,

an denen deutlich wird, daß die Lebenswerte wirkliche Werte sind, die in mannigfacher Form der Wesensverwirklichung des Menschen und damit seiner Heiligung dienlich sein können.

Die Heilstat Christi, die auf diese Weise in seiner Kirche und den Gläubigen weiterwirkt (vgl. S. 101 f.), wird gemäß der katholischen Dogmatik im liturgischen Akt des Meßopfers vergegenwärtigt. Daher wird die Eucharistiefeier auch als "unblutige Erneuerung" des Kreuzesopfers Christi bezeichnet. Guardini spricht in diesem Zusammenhang von "liturgischer Epiphanie" bzw. von einer epiphanischen Bedeutung der Liturgie (264). Christus "erscheint" in seiner Gemeinde in der Gestalt von Brot und Wein (vgl. S. 109), er "heilt" den Menschen, indem er sich ihm zur Speise gibt und stellt die göttliche Heilsordnung wieder her, indem er dem Menschen die Rückkehr zu seiner ursprünglichen Gottesbeziehung ermöglicht und in ihm das Wertempfinden für die Rangordnung der Werte und Tätigkeitsbereiche weckt. Liturgie ist daher das "Aufleuchten, Auftönen, Greifbar-Werden der heiligen Wirklichkeit" (265), ist "heile" Welt.

Diese Vergegenwärtigung des christlichen Heilsgeschehens in der Liturgie ist für das katholische Denken so zentral, daß auch das sittliche Handeln in ihm wurzelt. Eucharistie und CARITAS sind untrennbare Werte. Die lebendige Teilnahme des Menschen am liturgischen Geschehen befähigt und regt an zur CARITAS, in ihr hat sich die neue Seinsqualität des erlösten Menschen zu bewähren und zu bezeugen. (vgl. S. 135 f.) Daher wird von der Kirche immer wieder darauf hingewiesen, daß die Teilnahme an der Eucharistiefeier und die Kommunion ohne vorausgegangene und nachfolgende CARITAS fruchtlos bleiben.

Da aber die Erlösung der Welt noch ihrer Vollendung harrt, die erst bei der Wiederkunft Christi beginnt, ist die Liturgie der Kirche eine verborgene Epiphanie des Herrn, die den Glauben voraussetzt. Sie ist in ihren Ausdrucksformen auf die Natur des Menschen eingestellt und bindet ihre ewigen Werte an sinnliche Zeichen und Gestalten. Dennoch tut sich auch darin die Erlösung kund. Das "Natürliche" wird "geheiligt", weil sich das Göttliche in ihm manifestiert (vgl. S. 109 f.), und das Göttliche wird dem Menschen in einer seinem Wesen entsprechenden Weise zugänglich: "die Gegenwärtigkeit heiligen Geistes in der Leibhaftigkeit des Greifbaren." (266) Daraus folgt, daß die Liturgie "sinnfällig und innerlich" zugleich ist und daß sich beides vollkommen in ihr miteinander verbindet. Pius XII. schreibt daher in "Mediator Dei": "Der gesamte Kult, den die Kirche Gott darbringt, muß sinnfällig und innerlich sein. Sinnfällig, weil es so das Wesen des aus Leib und Seele zusammengesetzten Menschen verlangt; dann, weil es von Gott so gefügt ist, daß, 'während wir Gott mit leiblichem Auge erkennen, er in uns die Liebe zum Unsichtbaren entflammt'; ferner liegt es in unserer Natur, daß alles Seelische sich sinnhaften Ausdruck gibt; weiterhin ist die Gottesverehrung nicht nur Sache der einzelnen, sondern ebenso der menschlichen Gemeinschaft und muß deshalb sozialen Charakter tragen, was sie nicht kann, wenn nicht auch der Bereich des Religiösen äußere Bindungen und Kundgebungen kennt. Endlich offenbart das Sinnfällige in besonderer Weise die Einheit des Mystischen Leibes und stellt sie ins rechte Licht, spornt dessen heiligen Eifer an, stärkt

seine Kraft und macht seine Tat wirksamer. 'Denn wenn auch die Zeremonien aus sich selbst keine Vollkommenheit und Heiligkeit beinhalten, so sind sie doch äußere religiöse Akte, durch die der Geist wie durch Zeichen zur Verehrung alles Heiligen angeeifert, der Sinn zum Himmlischen emporgehoben, die Frömmigkeit genährt, die Liebe erwärmt wird; durch sie wächst der Glaube und wird die Andacht vertieft; durch sie werden die weniger Gebildeten unterrichtet, der Gottesdienst verschönert, die Religion erhalten und die wahren Gläubigen von den unechten Christen und Irrgläubigen unterschieden'. (n. 23)

Jedoch ist das Hauptgewicht bei der Gottesverehrung auf das Innere zu verlegen. Wir müssen immer in Christus leben und uns ihm ganz hingeben, damit in ihm, mit ihm und durch ihn dem himmlischen Vater die gebührende Ehre gezollt werde. Die heilige Liturgie verlangt aber, daß die beiden Elemente aufs engste miteinander verknüpft seien; sie selbst wird nicht müde, das immer und immer wieder zu empfehlen, so oft sie nämlich einen äußeren Akt religiösen Kultes vorschreibt. So mahnt sie uns z.B. beim Fasten, 'unser religiöses Tun möge das, wovon es nach außen Zeugnis gibt, in unserem Innern verwirklichen'. Sonst wird die Religion zweifelsohne ein leerer Ritus und ein reiner Formalismus. ... (n. 24)

Es muß allen eine Selbstverständlichkeit sein, daß Gott nicht würdig verehrt werden kann, wenn nicht Geist und Sinn zur Vollkommenheit angeeifert werden, und daß der Kult, den die Kirche in Vereinigung mit ihrem göttlichen Haupt Gott darbringt, den höchsten Grad der Wirksamkeit zur Schaffung innerer Heiligkeit in sich hat. (n. 26)

> Universus autem, quem Ecclesia Deo adhibet, cultus, ut externus, ita internus esse debet. Externus quidem, nam id natura postulat hominis, qui ex animo corporeque constat: itemque quia divina dispositione factum est, ut 'dum visibiliter Deum cognoscimus, per hunc in invisibilium amorem rapiamur' (Missale Rom., Praef. Nativ.). Praeterea quidquid ex animo profluit, naturali modo per sensus exprimitur; ac divinus cultus non tantum ad singulos pertinet, sed ad humanam etiam consortionem, atque adeo socialis sit oportet, quod profecto esse nequit, nisi in religionis etiam rebus externa habeantur vincula externaeque significationes. Id denique Mystici Corporis unitatem peculiari modo patefacit in suaque luce ponit, sancta eius studia adauget, eius vires corroborat, eiusque actionem impensiorem cotidie efficit: 'licet enim ipsae caerimoniae nullam secundum se perfectionem, nullam contineant sanctitatem, sunt tamen actus externi religionis, quibus, quasi signis, excitatur animus ad rerum sacrarum venerationem, mens ad superna elevatur, nutritur pietas, fovetur caritas, crescit fides, devotio roboratur, instruuntur simpliciores, Dei cultus ornatur, conservatur religio, et veri fideles a pseudochristianis et heterodoxis discernuntur.'
> (I. Card. Bona, De divina psalmodia c. 19, 3, 1) (n. 23)

At praecipuum divini cultus elementum internum esse debet: oportet enim semper in Christo vivere, eidemque se totum dedere, ut in eo, cum eo et per eum debita caelesti Patri attribuatur gloria. Sacra

autem Liturgia postulat ut intime duo eiusmodi elementa inter se coniungantur; quod ipsamet etiam atque etiam commendare non praetermittit, quotiescumque externum aliquem praecipit religiosi cultus actum. Ita verbi gratia nos adhortatur, cum de ieiunio agitur, 'ut quod observantia nostra profitetur exterius, interius operetur effectu' (Missale Rom., Secreta feriae V post Dom. II Quadrag.). Quodsi secus aliterque agitur, tum religio procul dubio inanis ritus ac vacua formae ratio evadit. (n. 24) ...

Omnibus igitur exploratum esse debet digne non posse honorari Deum, nisi mentes animique ad vitae perfectionem assequendam erigantur; cultum autem, quem Ecclesia, una cum divino Capite suo coniuncta, Deo praestat, sanctitudinis adipiscendae habere efficacitatem quam maximam. (n. 26)"
(Mediator Dei, nn. 23, 24, 26)

Die Sinnfälligkeit der Liturgie hat ihren Ursprung in der Menschwerdung Gottes. Auf grund der "Sinnennähe" der christlichen Heilsgeschehnisse bezeichnet Regamey das Christentum als die Religion des "fleischgewordenen WORTES": "Das Übernatürliche wollte uns zwingen, es als das höchst Konkrete zu betrachten. War das vergeblich? Das Übernatürliche hat sich ansehen und betasten lassen. 'Wir haben das WORT des Lebens gesehen, betrachtet und berührt' (1 Joh. 1,1)."(267) Die wichtigsten Kennzeichen für die "Sinnenferne" der Liturgie sind hingegen die Verankerung des christlichen Welt- und Menschenbildes in der Transzendenz, die Bedeutung des Erlösungswerkes Christi für die "Endzeit" und die aus beidem hervorgehende Vorzugsstellung der Wesenswerte vor den Lebenswerten. Aus diesen Gründen weist Pius XII. ausdrücklich darauf hin, daß das Schwergewicht der Liturgie trotz ihrer Sinnfälligkeit im "Innern" liegt. Bei Mangel an Glauben kann das Erscheinen des Göttlichen in der Liturgie nicht erkannt und auch nicht in der CARITAS wirksam werden. Die symbolischen Zeichen aber erstarren, wenn sie ihres göttlichen Gehaltes oder ihrer eigentlichen Bedeutung entkleidet werden, zu einem "leeren Ritus und reinen Formalismus".

Auch in den Sakralkünsten kehrt diese Gesetzmäßigkeit wieder. So weist Regamey in bezug auf die bildenden Sakralkünste nachdrücklich darauf hin, daß die wahre christliche Kunst sowohl der Sinnennähe als auch der Sinnenferne des Kultes entsprechen muß: "Die Heilsmysterien haben sich historisch durch Begebenheiten abgespielt, welche zu den Sinnen sprechen. Sie laden daher zu einer möglichst sinnfälligen Darstellung ein, sollen aber dennoch möglichst wirksam zu ihrem unsichtbaren Inhalt hinlenken."(268) Das gleiche gilt auch für die Kirchenmusik.

Im folgenden sind nun sowohl die Elemente zu charakterisieren, in denen sich die Sinnfälligkeit der Liturgie und die ihr entsprechende Lebensnähe der Kirchenmusik bezeugen, als auch diejenigen, durch die sich Kult und Musik der Kirche von einer einseitigen Verhaftung im Sinnennahen lösen.

2. Die "Sinnenferne" von Liturgie und Kirchenmusik als Kennzeichen des christlichen Kultes

Die "Sinnenferne" der christlichen Liturgie und abendländischen Kirchenmusik wird besonders deutlich in einem Vergleich mit dem jüdischen Tempelkult und der alttestamentlichen Kultmusik. Als Grundlage dieser Betrachtung dient ein Aufsatz von Erik Peterson "Musik und Theologie"(269), der seinen Ausgang von der ablehnenden Haltung der frühchristlichen Kirche gegenüber der Verwendung von Musikinstrumenten nimmt. Die Auseinandersetzung, die sich vornehmlich an der Sinnenhaftigkeit nicht-christlicher instrumentaler Kultmusiken entzündet hat und der Notwendigkeit entsprang, das Verhältnis von Vokal- und Instrumentalmusik sowie die Art ihrer Beschaffenheit in der christlichen Liturgie festzulegen, ist von besonderer Bedeutung für die Kennzeichnung der liturgischen Musik, weil in ihr die Abgrenzung der christlichen Liturgie gegen den vor-christlichen, jüdischen Kult anschaulich zutage tritt.

Peterson geht von den Zeugnissen der Kirchenväter aus, nach denen der Opferkult und die Opfermusik des Alten Bundes in ihrem sinnennahen Charakter ein Zugeständnis an die Schwachheit der menschlichen, durch die Erbschuld belasteten Natur waren, weil das Volk Israel zu einem "geistigen", d.h. sinnenfernen Kult, wie ihn Gott eigentlich von den Juden gewünscht habe, nicht fähig war. (vgl. S. 38 f.) Der Musik kam dabei eine große und bedeutsame kultische Funktion zu, zumal die bildenden Künste auf grund des mosaischen Gesetzes von der Gottesverehrung ausgeschlossen waren.

Nach Peterson erhebt sich der christliche Kult vor allem durch die Art des Opfers über den "fleischlichen" Charakter der nicht-christlichen Kulte. Das Tieropfer des Alten Testamentes, auf das durch Handauflegung die Sünden des Volkes übertragen wurden, wird abgelöst durch das vollkommene Opfer Christi. Der Neue Bund, der damit begründet ist, beruht auf der Erlösungstat Christi, "damit die Menschen nun nicht mehr im 'Fleische', sondern im 'Geiste' leben. 'Geist' unter diesem Gesichtspunkt heißt, daß das 'Animalische', wie es sich speziell im Tieropfer ausdrückt, durch eine höhere Wirklichkeit überwunden wird. Nun gibt es eine Form der Musik, die an die Anima-Haftigkeit im Menschen appelliert, sie durch gewisse Musikinstrumente in Bewegung versetzt. Man versteht, daß die Kirche aus dem einzigartigen Charakter des Opfertodes Christi heraus zum Verzicht auf die Tempelmusik kommen mußte, denn die Daseinssphäre der Kirche ist das 'Pneuma' und nicht die 'Anima'."(270)

Die Art der jüdischen Tempelmusik, die Peterson meint, findet sich nach Romita vorwiegend in der mosaischen Epoche, in der die Schlachtopfer im Mittelpunkt des Kultes stehen. Die Musik hat hier vornehmlich die Aufgabe, das Volk zusammenzurufen und seiner Freude Ausdruck zu verleihen: "In epocha mosaica cultus consistit in ipsis cruentibus sacrificiis; musica adhibetur ut signum convocationis plebis et laetitiae."(271) Für die davidische Epoche stellt Romita jedoch bereits eine Entwicklung zugunsten einer größeren "Vergeistigung" des jüdischen Kultes fest, da Gott außer durch Opfer auch durch Lobgesän-

ge, Psalmen und Hymnen verehrt wurde. Die Bindung zwischen Kulthandlung und Kultmusik ergibt sich nun aus der engen Beziehung der Musik zum Wort: "In epocha davidica simul cum sacrificiis Deus honoratur canticis et laudibus; musica igitur ritus arctius comitatur et munus proprium in sacris peragendis habet."(272)

Vergleicht man diese beiden Ausdrucksformen des alttestamentlichen Kultes und die ihnen jeweils entsprechende musikalische Gestaltung mit dem neutestamentlichen Opferkult, so wird deutlich, in welcher Form sich die christliche Kultmusik von der jüdischen absetzen mußte und in welcher Weise sie an sie anknüpfen konnte. Soweit der Kult und die Musik "fleischlich" waren, diente die letztere dazu, die Sinne zu erregen: "In VT musica sensus externos excitare vult, cum cultus carnalis sit et materialibus formis constitutus: unde ingens numerus cantorum alta voce clamantium et instrumentorum altissime perstrepentium."(273) Dem Charakter des neutestamentlichen Opfers und der christlichen Lehre entsprechend konnte diese Art der religiösen Musik von der Kirche nicht übernommen werden. Dagegen rückt ein "gemäßigter Gesang, der die Frömmigkeit entzündet", in den Vordergrund der christlichen Gottesverehrung: "In NT musica spiritum fovere intendit cum cultus spiritualis sit et formis symbolicis constans: unde instrumenta excluduntur et cantus moderatus fit ac pietatem redolens."(274) Die "Sinnenferne" der abendländischen Kirchenmusik drückt sich demnach vornehmlich in der Vorrangstellung der Vokal- vor der Instrumentalmusik aus. Sie ist bis heute als Prinzip der kirchenmusikalischen Gesetzgebung wirksam.

Die christliche Liturgie knüpft dementsprechend im wesentlichen an die davidische Epoche der Kultmusik an, aus der sie - abgesehen von den Psalmen, Hymnen und Lobgesängen, die den Kernbestand der liturgischen Texte bilden - auch die Funktion der liturgischen Gesänge und der Kirchenmusik im allgemeinen entwickelt, daß nämlich die liturgische Musik im Dienst des heiligen Wortes und der heiligen Handlung steht. (vgl. S. 27) Dieses Prinzip ist jedoch nicht wörtlich zu verstehen, wonach eine Entfaltung des Musikalischen nicht möglich wäre, sondern im Anschluß an die Ausführungen des vorigen Kapitels so zu interpretieren, daß der Gedankenreichtum der Worte in der tonischen Struktur wiederkehren bzw. ihm entsprechen muß.(vgl. S. 164 ff.) Romita bringt diese kirchliche Forderung durch den Hinweis zum Ausdruck, daß die Kirchenmusik "darauf hinzielen" soll, "nicht so sehr die Leidenschaft der Menschen auszudrücken, als vielmehr das Gebet der Gläubigen zu Gott zu erheben, deren Sprecher der Musiker sein will, gemäß dem Geiste und den Formen der katholischen Liturgie, die die große Eingebungskraft der kirchlichen Kunst ist.

> ...qui doit viser, non pas tant à traduire les passions de l'homme, qu'à élever vers Dieu la prière des fidèles dont le musicien entend se faire l'interprète selon l'esprit et les formes propres à la liturgie catholique, grande inspiratrice de l'Art Sacré."(275)

Während das Verhältnis von Vokal- und Instrumentalmusik für die abendländische Kirchenmusik eindeutig festgelegt ist, bleibt die Frage nach der Verwendung von Musikinstrumenten und damit die nach einer liturgischen Instrumentalmusik durchaus problematisch. Ihre Beantwortung muß vor allem durch die Hinzuziehung von historischen Gesichtspunkten erfolgen. Drei Stellungnahmen können hierzu angeführt werden. Eine erste findet sich wiederum bei Romita, der darauf aufmerksam macht, daß die christliche Kirche der ersten Jahrhunderte vor allem durch äußere Umstände, d.h. durch die Christenverfolgung und das Katakombendasein, dazu gezwungen war, auf "lärmende Formen", wie sie etwa bei den Rhythmus- und Schlaginstrumenten gegeben sind, zu verzichten, daß es aber falsch ist, aus diesem durch äußere Umstände bedingten Verzicht auf ein generelles Verbot von Musikinstrumenten durch die kirchliche Behörde zu schließen: "Primis Ecclesiae temporibus aderat quidem circumstantia persecutionum, quae formas musicae fragosas in cultu adhiberi permittere non poterat; at prorsus inadaequate nova indoles ex hoc explicaretur, cum etiam post persecutiones, Ecclesia semper eandem prohibitionem tenaciter retinuisset."(276)

Die gleiche Anschauung wird auch von Jacques Chailley im Pariser Kongreßbericht vertreten. Chailley ist sogar der Ansicht, daß die christliche Religion weder von Natur aus noch durch ihren Ursprung allein die "Veräußerlichung" ihrer kultischen Musik abschaffen mußte, "denn sie unterscheidet sich in ihren Anfängen nicht von der Konzeption anderer Religionen und hat erst unter dem Druck der Umstände nach und nach ihre Doktrin entwickelt.

> ...et que ce n'est ni par nature ni par origine que l'Eglise chrétienne est à peu près seule à proscrire toute extériorisation de sa musique cultuelle, puisqu'elle ne diffère pas, dans ses premiers temps, de la conception des autres religions et s'est donc, peu à peu, formé sa doctrine sous la pression des circonstances."(277)

Dieser Standpunkt knüpft an die umfassende Bedeutung des Begriffes der "Heiligkeit" an, der ursprünglich keine einseitige Ablehnung der "Lebenswerte" in sich enthält, sondern sie lediglich in der ihnen gebührenden Weise den Wesenswerten des Menschen unterstellt. Eine betonte Abgrenzung des Christlichen gegen alle Momente des Vitalen ergab sich erst durch die Notwendigkeit, die Merkmale, die den christlichen, endzeitlich bestimmten Kult von nicht-christlichen und sinnennahen Kultfeiern unterscheiden, in besonderer und unzweifelhafter Weise herauszuarbeiten, zumal die Erfahrungen der ersten christlichen Gottesdienste, vornehmlich bei der Agape, gezeigt hatten, daß auch die christlichen Gemeinden nicht vor Rückfällen und Ausschweifungen zugunsten großer Sinnennähe und nicht-christlichen Geistes geschützt waren.

Ergänzend hierzu weist Walther Lipphardt darauf hin, daß die Entwicklung zugunsten einer einseitigen "Sinnenferne", die sich in der Ablehnung der Musikinstrumente ausdrückt, auch durch die philosophischen Strömungen der ersten christlichen Jahrhunderte, den Neuplatonismus und den Manichäismus, begünstigt wurde: "Der Verzicht des Frühchri-

stentums auf die kultischen Musikinstrumente und die Scheu vor dem Kulttanz sind einmal bedingt durch die Absage und Kampfstellung gegen die heidnischen Kulte, andererseits aber auch durch das neuplatonische und manichäische Gedankengut, dessen Leibfeindlichkeit sehr oft auch das Denken der christlichen Väter beeinflußte." (278)

Zusammenfassend darf festgestellt werden, daß sich die beiden Meinungen über die Entwicklung der Liturgie zugunsten großer "Sinnenferne" ergänzen. Romita, Chailley und Lipphardt heben die historischen Umstände stärker hervor, Peterson hingegen die innere Gesetzmäßigkeit. Diese muß aber noch nach weiteren Gesichtspunkten begründet werden und zwar in Fortführung des Petersonschen Aufsatzes, in dem als zweites Merkmal der christlichen Liturgie die Teilnahme der streitenden Kirche am himmlischen Kult behandelt wird, und im Anschluß an Guardinis Ausführungen in "Vom Geist der Liturgie" über den "Stil" der Liturgie. Die prinzipielle Abgrenzung der Kirchenmusik gegen sinnenhafte Elemente, die seit jeher unter dem Begriff des Profanen zusammengefaßt und verurteilt werden, erfährt damit eine notwendige Ergänzung.

Unter diesem Gesichtspunkt zeigt sich nach Peterson der Unterschied zwischen alttestamentlichem und neutestamentlichem Kult nicht zuletzt auch darin, daß die Formen der christlichen Gottesverehrung und -anbetung nicht mehr, wie im jüdischen Kult, an den Tempel in Jerusalem als dem besonderen Wohnsitz Gottes auf Erden gebunden sind. Da sich Christus mit dem Tempel identifiziert hat (279), ist der Heiligruf (Trisagion), den das israelitische Volk gegen die Tempelwand sang, die zum Allerheiligsten führte, jetzt in Vereinigung mit den himmlischen Chören der Engel und der triumphierenden Kirche Gott im Himmel darzubringen, wie es im Eucharistischen Hochgebet der Messe (Präfation und Sanctus) auf der ganzen Erde geschieht. Pius XII. weist darauf mit folgenden Worten hin: "So vereint die streitende Kirche, Volk und Klerus nämlich, ihre Stimme mit den Gesängen der triumphierenden Kirche und den Chören der Engel, und alle erheben gemeinsam einen herrlichen und ewigen Lobgesang auf die heiligste Dreifaltigkeit, gemäß der Bitte: 'Mit ihnen laß, so flehen wir, auch uns einstimmen'. (Missale)

> Itaque militans Ecclesia, populus nempe una cum Clero, triumphantis Ecclesiae canticis Angelorumque choris suam inserit vocem, omnesque simul magnificum aeternumque Sanctissimae Trinitati concinunt laudis hymnum, secundem illud: 'cum quibus et nostras voces ut admitti iubeas deprecamur' (Missale Rom., Praefatio)."
> (Mediator Dei, n. 190)

Matteucci setzt die Kirchenmusik gleichfalls in eine unmittelbare Beziehung zum himmlischen Kult, allerdings unter der Voraussetzung, daß sie in entsprechender Weise geformt ist. Er schreibt: "Die Kirchenmusik drückt in der Tat den Aufstieg des menschlichen Wesens zu Gott aus, ein Hinaustreten des Menschen aus sich selbst, aus seinem kosmischen, individuellen und sozialen Leben, eine Erhebung über die Begrenzung der Sinne hinaus, über die Enge und Anfechtung des Flei-

sches. Die stufenweise Aufeinanderfolge der Töne scheint den Abstand zwischen Himmel und Erde zu kürzen, so daß es scheint, daß der in der Zeit streitende Gläubige sich den Engeln, Erzengeln und Heiligen vereinige und verbrüdere, daß er zu landen scheint an den Ufern der triumphierenden Kirche.

> La musica sacra esprime infatti l'ascensione dell'essere umano verso Dio, un uscire dell'uomo da se stesso, dalla sua vita cosmica, individuale e sociale; un innalzarsi oltre i confini dei sensi e le angustie della carne. La successione graduale dei suoni melodici sembra accorciare le distanze tra cielo e terra, sì che il fedele militante nel tempo par accomunarsi agli angeli e agli arcangeli e ai santi, e approdare alle rive della Chiesa trionfante." (280)

In diesem Zitat tritt außer der Beziehung der Kirchenmusik zum himmlischen Kult auch noch ein anderer Faktor deutlich zutage, der sich an Chailley anschließt. In ihm zeigt sich, in welch hohem Maße die heidnischen Kultformen mit christlichem Geist erfüllt worden sind und wie sie aus diesem Geist heraus eigene Ausdrucksweisen angenommen haben. Als Beispiel bietet sich bei Matteucci die Ekstase an, die im heidnischen Kult die Vereinigung des Menschen mit der Gottheit herbeiführen sollte. Dieses "Heraustreten" des Menschen aus sich selbst bedeutet im Christlichen eine Absage an das "Fleischliche" und Irdische, das "Gott-voll-sein" (Enthusiasmus) hingegen das Einswerden der Seele mit Christus. Dieses Umdenken bezieht sich übrigens nicht nur auf die Eucharistie, sondern hat seinen Ursprung bereits im Sakrament der Taufe, durch die der Christ dem "Fleisch" (=der Sünde) stirbt und aus dem Heiligen Geist wiedergeboren wird. Damit finden auch die Ausführungen Chailleys ihre Begründung. (vgl. S. 209)

Peterson weist in diesem Zusammenhang gleichfalls darauf hin, daß der transzendente Bezug der Liturgie zu einer Sinnenferne führen muß, weil die Auferstehung des Leibes noch nicht vollzogen ist. Wörtlich heißt es: "Das Einstimmen des Menschen in den Heilig-Ruf der Engel, das Teilhaben des Gottesdienstes der Kirche am Gottesdienst der Engel im Himmel schließt aber eine Erhebung des Menschen über sich selbst, über seine bloße Anima-Haftigkeit durch die Verbindung mit Christus als dem, der das Pneuma gibt, in sich. Das bedeutet freilich nicht, daß wir durch die Teilnahme am Heilig-Ruf der Engel schon zu Engeln geworden wären. Die eine Tatsache, daß wir, ohne den Glorien-Leib der Auferstandenen zu haben, mit den Engeln in den Heilig-Ruf einstimmen, verbietet eine solche Konsequenz, wohl aber folgt daraus, daß die Annäherung der Kirche an den Heilig-Ruf der Engel notwendig ein Leben im Pneuma in sich schließt." (281)

Während die frühchristliche Kirche gezwungen war, sich gegen die elementaren Erscheinungsformen des Vitalen im religiösen Bereich zu verwahren, wie sie im Kulttanz und der enthusiastischen Musik zum Ausdruck gelangen, ist im Laufe der Zeiten eine Abgrenzung gegen differenziertere Formen des Vitalen festzustellen, die nicht mehr im eigentlichen Sinne als "profan" bezeichnet werden können, sondern eine Stilisierung der äußeren Formen, der "natürlichen" Werte der christlichen Gottesverehrung bedeuten. Zu dieser Entwicklung hat nach

Guardini "vieles mitgewirkt. Einmal haben die langen Zeiten immer wieder die liturgischen Gebilde abgeschliffen, ausgefeilt, angepaßt. Dann muß die stark verallgemeinernde Einwirkung des theologischen Denkens berücksichtigt werden. Endlich war auch der Einfluß des griechisch-lateinischen Geistes, seiner auf Stil im strengen Sinne gerichteten Art von besonderer Bedeutung."(282)

Guardini stellt in seinen Ausführungen über den Stil der Liturgie einen zweifachen Prozeß fest, der ihre Sinnenferne begründet. Er kehrt auch in der Musik wieder. In einer ersten Bewegung werden "Naturformen in Kulturformen umgeschmolzen"(283), aus Ungeformtem wird Geformtes, aus Einfachem Kompliziertes. Als Beispiel können Gebärden, Geräte, Gewänder, Kultsprache, Gebetsformen und -haltungen angeführt werden. Sie sind alle in hohem Maße dem alltäglichen Leben enthoben und gehören ausschließlich dem Bereich der Kulthandlungen an. In einem zweiten Prozeß, der mit dem ersten zusammenwirkt bzw. sich aus ihm ergibt, wird Kompliziertes vereinfacht und dadurch allgemeingültig. So vor allem die Gebetsintentionen und das Hervortreten der seelischen Grundkräfte gegenüber den differenzierten religiösen Empfindungen des Individuums. (vgl. S. 126) "Das Zufällige, zeitlich und örtlich Bedingte, das, was nur für diesen bestimmten Menschen, dieses bestimmte Wesen gilt, wird von dem zurückgedrängt, was notwendig, wenigstens notwendiger ist, was für viele Zeiten, viele Orte und Menschen steht. Das Besondere ist in hohem Maße durch das Urbildliche aufgesogen."(284)

In der liturgischen Musik fallen gleichfalls beide Prozesse zusammen. Aus den nichtmusikalischen Klang- und Geräuscherscheinungen der Umwelt werden die "Kulturformen" des Tonsystems und der musikalischen Gestaltung überhaupt. Das "Zufällige, zeitlich und örtlich Bedingte" in der Musik aber wird in der Liturgie dadurch, daß, beispielsweise im Gregorianischen Choral, dem Vortragenden seine persönliche Sprache abgenommen und an bestimmte Tonhöhen - die von den Lektionstönen bis zum Melisma reichen - gebunden wird, weitgehend durch das "Urbildliche" aufgesogen.

Die enge Beziehung zwischen der Sinnenferne der Liturgie und der für die Kirchenmusik geforderten musikalischen Wesenswahrheit wird besonders in den Kommentaren immer wieder hervorgehoben, während in den kirchlichen Dokumenten lediglich in allgemeiner Form eine Übereinstimmung zwischen der Gesetzmäßigkeit der Liturgie und der Kirchenmusik vorgeschrieben wird. Als Beispiel sei nochmals Matteucci angeführt, der eine "Entsprechung zum belebenden Geist des christlichen Kultes und der christlichen Sitte" für die liturgische Musik fordert, damit sie "in sich selbst sowie in der Art ihrer Aufführung die HEILIGE LIEBE und nicht profane Gefühle offenbare und in der Heilsordnung wahrnehmbar werden lasse, der ja alle liturgische Praxis zugeordnet ist.

> ...esigono una funzionale corrispondenza allo spirito animatore del culto e del costume cristiano. ...
> ...che in sé medesima e nel modo col quale viene eseguita, l'Amor sacro, e non profani sentimenti, essa riveli e renda sensibile

nell'ordine della Salvezza, alla quale tutta la prassi liturgica è ordinata." (285)

3. Die "Sinnfälligkeit" der Liturgie und die ihr entsprechende Lebensnähe der liturgischen Musik

Die "Sinnfälligkeit" der Liturgie, die von Pius XII. in "Mediator Dei" gefordert wird (vgl. S. 204 f.), ist die notwendige Entsprechung zur "Sinnenferne" des christlichen Kultes. Beide Wertbereiche schließen sich - allerdings unter Berücksichtigung der für das christliche Denken verbindlichen Wertordnung - nicht aus, sondern ergänzen sich zu einer Einheit, die als "Heiligkeit" definiert wurde. (vgl. S. 203) Dennoch darf die Forderung nach "Sinnfälligkeit" der christlichen Gottesverehrung nicht mit einem übermäßigen Hervortreten des Vitalen in den christlichen Glaubensakten verwechselt werden. Allein die Tatsache, daß für den Christen alle "natürlichen" Werte im Dienst des "Übernatürlichen" bzw. des Endzieles stehen, und zwar nicht nur im religiösen Bereich, sondern auch im sittlichen Verhalten, verbietet eine solche Überbewertung. In gleicher Weise ist aber auch eine einseitige Bevorzugung der "sinnenfernen" Werte in der Liturgie nicht vertretbar. Dieser extremen Auffassung über die Art und Weise der christlichen Gottesverehrung steht die Tatsache gegenüber, daß die Erlösung durch Jesus Christus nicht nur die Seele, sondern auch den Leib des Menschen sowie die ganze Schöpfung umgreift, weil die Abwendung des Menschen von Gott auch für das kreatürliche Sein folgenschwer war. Das allumfassende Heilsgeschehen wird auch nicht dadurch aufgehoben oder in den Hintergrund gedrängt, daß die Erlösung des Leibes und der ganzen Schöpfung erst am Jüngsten Tage vollkommen und offenbar sein wird. (vgl. S. 211)

Es gilt nun, im Hinblick auf die Liturgie festzustellen, in welcher Weise die "natürlichen" Werte, die unter dem Begriff des Vitalen zusammengefaßt wurden, bereits im irdischen Kult der Kirche an der Erlösung von Welt und Mensch teilhaben können und zwar nicht nur in allgemeiner und unbestimmter Form, sondern indem ihnen eine liturgische Funktion übertragen wird. Daraus kann anschließend die mögliche Lebensnähe der liturgischen Musik, die Art ihrer Wirksamkeit und ihre Bedeutung für das Heilsgeschehen, das in der Meßfeier vergegenwärtigt wird, gekennzeichnet werden.

Zwei Erscheinungsformen sind es, die die "Sinnfälligkeit" der Liturgie in besonders anschaulicher Weise repräsentieren und die auch für die Kirchenmusik von Wichtigkeit sind: die Funktion der Sinne im kultischen Geschehen und die Liturgie als "Spiel". Daher können sich die Ausführungen auf eine Charakterisierung dieser beiden Elemente beschränken.

Die Sinne des Menschen haben nicht nur in der Liturgie, sondern in allen Sakramenten der Kirche die Aufgabe, das göttliche Leben zu vermitteln und den Gläubigen mit Christus zu vereinigen. Dazu dienen die verschiedensten Zeichen, die in Verbindung mit dem jeweiligen Bibelwort sacramentum = Mittel zur Heiligung sind und die Teilnahme an der

Erlösung und damit am göttlichen Leben verbürgen. (vgl. S. 108 f.) In ihnen vollzieht sich aber nicht nur die Heiligung des Menschen, sondern auch die der Schöpfung. Durch das enge Zusammenwirken von "natürlichen" und "übernatürlichen" Werten, durch die In-Dienstnahme des Irdischen für das Endziel wird die Schöpfungsordnung, wie sie ursprünglich von Gott gegeben war, wiederhergestellt, wenngleich auf einer neuen Ebene. In der Liturgie sind die Sinne des Menschen und die Fülle der natürlichen Werte in einer ganz besonderen und umfassenden Weise in das Heilsgeschehen einbezogen, weil der Mensch hier in seiner Ganzheit, d.h. mit allen Sinnen und Kräften, mit Leib und Seele, am Vollzug der heiligen Handlungen teilnimmt: participatio actuosa im tiefsten Sinne des Wortes. Das zeigt sich in mannigfacher Form. Im lebendigen, äußeren und inneren Mittun des Gläubigen, so beispielsweise beim Knien, Stehen und Sitzen, beim Opfer- und Kommuniongang, beim Singen und Sprechen, in der Gebetshaltung, im Verlauf der liturgischen Handlung und Zeremonien, in den verschiedenen Symbolen und Zeichen werden alle Sinne in die Eucharistiefeier einbezogen. Im Dienst des Übernatürlichen haben sie teil an der Erlösung. "Das Schauen dessen, was vom Verborgenen her aufleuchtet; das Vernehmen dessen, was aus der ewigen Stille laut wird; das tastende Empfangen bis zur Intensität des Essens und Trinkens ist auch in der Liturgie wirksam."(286)

Durch die große "Sinnfälligkeit" der liturgischen Ausdrucksformen wird der Mensch aber nicht nur mit Gott verbunden sondern auch mit seinem Mitmenschen. Das zeigte sich in besonders anschaulicher Weise im Opfergang der früheren Jahrhunderte, bei dem der einzelne seine Gabe zum Altar brachte und durch den sie zur Opfergabe aller wurde. Aber auch heute lebt dieser caritative Geist, wenn auch in teilweise verkümmerter Form, in der Liturgie fort, so beispielsweise in der Kollekte, im Friedenskuß und in der eucharistischen Tischgemeinschaft. Matteucci charakterisiert diesen Wesenszug der Liturgie folgendermaßen: "Der Altar, Symbol Christi und der Einheit des CORPUS CHRISTI MYSTICUM, verwandelt das Individuum in Gemeinschaft. Der Gläubige betet nicht mehr als isoliertes Einzelwesen sondern als Glied einer Familie, der Kirche, die in ihm und für ihn betet und handelt. Das 'Ich' verwandelt sich in 'Wir', in eine lebendige Choralität, die stilistische Vergeschichtlichungen und charismatische Individualismen ausschließt: Unum sumus omnes de latere Salvatoris.

> L'Altare, simbolo del Cristo e dell'unità del Corpo Mistico, converte l'individuo in comunità. Il fedele più non prega come individualità isolata, ma quale membro di una famiglia, la Chiesa, che in lui e per lui prega ed agisce. L' 'io' si trasforma in 'noi', in una coralità vivente che esclude storicizzazioni stilistiche e individualismi carismatici: Unum sumus omnes de latere Salvatoris."(287)

Die Liturgie als "Spiel" zu verstehen, ergibt sich nach Guardini aus der Tatsache, daß sie keinen "Zweck" im Sinne eines Nutzens verfolgt sondern sinngebend für das menschliche Dasein, für die Heiligung des Menschen ist. Damit steht sie in einer unmittelbaren Beziehung zum Spiel des Kindes und zum künstlerischen Tun. (vgl. S. 103 f.) "Spiel" bedeutet in diesem Zusammenhang nicht so viel wie "verspielt" in einer

mehr oberflächlichen Bedeutung des Wortes sondern ist ein Begriff, der einen Wesensausdruck des Menschen umgreift. Guardini definiert das wie folgt: "Das ist Spiel: zweckfrei sich ausströmendes, von der eigenen Fülle Besitz ergreifendes Leben, sinnvoll eben in seinem reinen Dasein." (288)

Im Hinblick auf die Liturgie wird der Gedanke des "Spiels" unter dem Aspekt der Zweck-losigkeit näher beschrieben: "Die Liturgie hat keinen 'Zweck', kann wenigstens vom Gesichtspunkt des Zweckes allein aus nicht begriffen werden. Sie ist kein Mittel, das angewandt wird, um eine bestimmte Wirkung zu erreichen, sondern - bis zu einem gewissen Grade mindestens - Selbstzweck. Sie ist nicht Durchgang zu einem außerhalb liegenden Ziel, sondern eine in sich ruhende Welt des Lebens. ...Genau genommen, kann die Liturgie schon deshalb keinen 'Zweck' haben, weil sie ja eigentlich gar nicht um des Menschen, sondern um Gottes willen da ist. In der Liturgie sieht der Mensch nicht auf sich selbst, sondern auf Gott; auf Gott ist der Blick gerichtet. In ihr soll der Mensch nicht sich erziehen, sondern auf Gottes Herrlichkeit schauen. Der Sinn der Liturgie ist der, daß die Seele vor Gott sei, sich vor Ihm ausströme, daß sie in seinem Leben, in der heiligen Welt göttlicher Wirklichkeiten, Wahrheiten, Geheimnisse und Zeichen lebe, und zwar ihr wahres, eigentliches, wirkliches Leben habe." (289)

Das heilige Spiel der Liturgie hat seinen Ursprung in der Trinität und der Anbetung der Engel. Guardini zieht zur Verdeutlichung dieses Wesenszuges der göttlichen Vollkommenheit und des himmlischen Kultes zwei Schriftstellen heran: Ez. 1,4ff., besonders Vers 12,17,20,24 und 10,9 ff. sowie aus dem Buch der Sprüche 8,30-31. Aus der Vision des Ezechiel, in der vom Flügelrauschen der Cherubime die Rede ist, schließt Guardini auf eine "reine Bewegung" der Engel vor Gottes Thron, ohne Zweck und Nutzen, einzig als Ausdruck der Anbetung. Im Buch der Sprüche heißt es in diesem Zusammenhang von der ewigen Weisheit: "Ich war bei ihm, alles ordnend, und zwar in Entzücken Tag um Tag, spielend vor ihm allezeit, spielend auf dem Erdkreis..". (290) Nach Guardini ist dieser letzte Satz das entscheidende Wort, durch das die Beziehung zwischen dem göttlichen Sein und dem Spiel der Liturgie hergestellt werden kann. Daher fährt Guardini fort: "Es ist das Entzücken des ewigen Vaters, daß die Weisheit, der Sohn, aller Wahrheit vollkommene Fülle, in unaussprechlicher Schöne diesen unendlichen Inhalt vor ihm ausströmt, ohne allen 'Zweck' - denn was sollte er 'bezwecken'? - aber voll endgültigen Sinnes, in bloßer, lauterer Lebensseligkeit: er 'spielt' vor ihm. - Und das ist das Leben der höchsten Wesen, der Engel, daß sie ohne Zweck, wie der Geist sie treibt, in geheimnisvollem Sinn vor Gott sich bewegen, ein Spiel vor ihm sind und ein lebendiges Lied." (291)

Die Liturgie ist dementsprechend ein Abbild dieses himmlischen "Spieles", der Mensch im liturgischen Geschehen ist das "spielende" Kind vor Gott, das in diesem Tun sich selbst und sein Wesen als Ebenbild Gottes vollkommen verwirklicht und zwar um seiner Seinsbestimmung willen: "Nicht immer etwas tun, etwas erreichen, etwas Nützliches zustandebringen wollen, sondern lernen, in Freiheit und Schönheit und heiliger Heiterkeit vor Gott das gottgeordnete Spiel der Liturgie zu

treiben. .... Ja, wenn wir an den letzten Grund dieses Geheimnisses rühren wollen: der Heilige Geist, der Geist der Glut und der heiligen Zucht, 'der da Macht hat über das Wort', ist es, welcher das Spiel geordnet hat, das die ewige Weisheit in der Kirche, ihrem Reich auf Erden, vor dem himmlischen Vater vollbringt. 'Und ihre Wonne ist es', solchermaßen 'unter den Menschenkindern zu sein'."(292)

Auch eine Betrachtung der liturgischen Musik unter dem Aspekt der "Sinnfälligkeit" des christlichen Kultes kann vom Begriff des "Spiels" ausgehen. Dieses ist in der Kirchenmusik in dreifacher Weise ausgeprägt: im künstlerischen Schaffen, im Musizieren allgemein und, in besonderer Weise, im Spiel der Instrumente.

Das künstlerische Schaffen, verstanden als "Spiel", gehört nach Guardini zum Wesensausdruck des menschlichen Daseins. Im schöpferischen Tun will der Künstler nichts anderes als "das höhere Leben, nach dem er verlangt und das er in Wirklichkeit immer nur annäherungsweise erreicht, in der Welt der Vorstellung zum Ausdruck bringen. Der Künstler will nichts, als sein Wesen und Sehnen ausschaffen, der innern Wahrheit äußere Gestalt geben."(293) Während diese Charakterisierung für jedes künstlerische Schaffen zutrifft und dessen Beziehung zur Schöpferkraft Gottes veranschaulicht, versteht der christliche Künstler, der die Vollkommenheit Gottes nachahmen und die Schönheit Gottes im Kunstwerk abbilden will, sein Tun als Teilnahme am "göttlichen Spiel". Regamey weist darauf mit folgenden Worten hin: "Er (der Künstler) macht keinen Unterschied zwischen Spiel und Arbeit: seine Arbeit ist es, das göttliche Spiel zu schauen und nachzuahmen; und sein Spiel - das Spiel der göttlichen Liebe. So stimmt er seinen Gesang an."(294)

Der Gedanke des "Spiels" kehrt in entsprechender Abstufung auch in der Interpretation wieder, vor allem im Anschluß an die Charakterisierung des reproduzierenden Musikers als "Mitkomponist". (vgl. S. 176) In beiden Fällen, dem Komponieren und dem eigentlichen Spielen, wird das schöpferische Tun des Menschen durch die christliche Grundhaltung des Glaubens und der CARITAS in die "übernatürliche Ordnung" eingegliedert. (vgl. S. 101)

Das gleiche geschieht, sogar in besonderer Weise, im Spiel der Instrumente. Zur Verdeutlichung ihrer Beziehung zur Erlösung, die ihre Verwendung in der Liturgie rechtfertigt, sei ein Aufsatz von Wolfgang Roscher herangezogen "Gedanken zur Kultfähigkeit der Instrumente"(295). In ihm weist der Verfasser nachdrücklich auf die Notwendigkeit einer Einbeziehung des Spieltriebes und der Instrumente in die christliche Gottesverehrung hin. Roscher begründet seinen Standpunkt durch den Hinweis auf die caritative Aufgabe, die der Mensch gegenüber seinen natürlichen Anlagen und Fähigkeiten sowie gegenüber der Materie hat. Unter diesem Gesichtspunkt stellen "die für kirchliches Musizieren in Dienst genommenen Musikinstrumente ein legitimes Mittel des Christen" dar, "mit allen seinen musischen Kräften und schöpferischen Möglichkeiten in die Anbetung und Verherrlichung Gottes einzutreten, wobei die spezifisch instrumentale Seite seiner Lobpreisung einer spezifisch menschlichen Seite seiner Existenz entspricht,

die, grundsätzlich ausgeschaltet, zu einer Verengung seiner universalen Kultbereitschaft führen müßte. Auch leistet die Hereinnahme der stofflichen, zur 'ganzen Schöpfung, die in Wehen liegt', gehörigen Musikwerkzeuge in die gloria Dei einen christlich erlösenden Liebesdienst an der Materie, mit der der musische Mensch seinen gottgewollten Spieltrieb in frommer und keineswegs profaner Weise stillt."(296)

Die Instrumente im Kult erhalten unter diesem Aspekt eine neue, bisher wenig beachtete, wichtige Funktion. Während sie in den nichtchristlichen Kulten vornehmlich dazu dienen, die Sinne des Menschen zu erregen und die Dämonen zu vertreiben, bilden sie für den Christen ein Mittel zu seiner eigenen Heiligung und zur "Heilung" der Welt. Dennoch wird der Gedanke einer Abwehr gegen die Dämonen auch in der christlichen Instrumentalmusik nicht aufgegeben sondern lediglich neu interpretiert. Nach Roscher hat "auch der den Christen in seiner erlösungsbedürftigen Leiblichkeit spezifisch an- und aufrufende Instrumentalklang zunächst eine exorzistische Aufgabe, wie das ein altes Mosaik mit Christus als kitharaspielenden Orpheus, der die Dämonen verjagt, veranschaulicht."(297) Roscher macht die Wirksamkeit dieser exorzistischen Kraft im instrumentalen Spiel für den christlichen Bereich jedoch davon abhängig, daß die kirchlichen Forderungen in bezug auf die Komposition, die Vortragsweise und die Klangfarben erfüllt sind. "Das Hauptmoment, das nun die eigentliche christliche Instrumentalmusik vom heidnischen Bannzauber magischer Klangwerkzeuge unterscheidet, muß aber in der 'sobrietas', der heiligen Nüchternheit, liegen, die der Apostel Paulus als Fundament der Glaubenswachsamkeit gegen das Umhergehen des 'brüllenden Löwen', des satanischen Widersachers und 'Durcheinanderwerfers' fordert. Also darf auch der kultische Instrumentalklang nichts 'Durcheinandergeworfenes' an sich haben, sondern muß in unerbittlicher Klarheit konturiert, kristallisiert und für das Aufleuchten der Heilsordnung transparent sein. Die Kirche weist immer wieder alles Plärrige, Ungezügelte und Aufwendige, Luxuriöse von der sakralen Tonkunst zurück und bedarf vielmehr eines lauteren Kultklanges auch für die Instrumentalmusik."(298)

Auch Regamey vertritt in diesem Zusammenhang die Ansicht, daß eine gewisse und den kirchlichen Forderungen entsprechende "Sinnennähe" zum Wesen der christlichen Kunst gehört. Seiner Ansicht nach wird die Kunst "um so christlicher sein, je besser es ihr gelingt, zugleich die Fleischwerdung des Wortes und die Geistwerdung des Fleisches nachzuahmen. Das heißt, daß das Ideal einer 'rein geistigen' Kunst eine Verkennung ist. Dieses Ideal ist gewöhnlich doppelt irreführend. Erstens in seinem Ressentiment gegen das Fleisch und zweitens - was meist damit zusammenhängt - in dem Mangel an Wirklichkeit, die es dem Geiste zuweist."(299) Regamey bedient sich zur Charakterisierung einer solchen Kunst im Anschluß an andere Autoren der Begriffe "Über-Naturalismus" und "mystischer Naturalismus", worunter er eine künstlerische Gestaltung versteht, "die zugleich möglichst realistisch und möglichst geistig ist. Keineswegs ein Kompromiß zwischen diesen beiden Extremen, sondern eine 'gesteigerte Mitte'."(300) Das aber bedeutet nichts anderes als die von Pius X. und Pius XII. für die Sakralkunst geforderte Heiligkeit, Güte der Form und Allgemeinheit.

Die Teilnahme, die die Kirchenmusik an der Erlösung der Materie und an der Auferbauung des gefallenen Menschen hat, wird auch von Matteucci hervorgehoben. Dabei erscheint es besonders beachtenswert, daß Matteucci die Heiligkeit der Kirchenmusik in eine unmittelbare Beziehung zum "Spiel" setzt, indem er auf die Kindschaft des Menschen Gott gegenüber hinweist und als Beispiel den König David anführt. Wörtlich heißt es: "Sogar den psychologischen Dualismus, der eine schmerzliche Spannung zwischen dem fleischlichen und dem geistlichen Menschen schafft, sucht die Kirchenmusik durch die geistige Kindheit zu befrieden, deren Symbol, Rhythmus und Melodie sie ist. Die Jugendlichkeit der Seele, die Gewißheit, Kind Gottes zu sein, die Wahrnehmung eines gegenwärtigen Gottes, dessen Wärme und Nähe sie fühlen läßt, scheinen uns eine Gabe, für die der vor der Bundeslade tanzende David prophetischer Zeuge ist (301). Der geistliche Gesang umschließt also nicht nur ästhetische Werte, sondern auch eine geheimnisvolle, erweckende Macht, eine lebendige Schönheit, die zur Heiligkeit disponiert. Den Sinn dieser Schönheit muß man also in bezug auf die Heilsordnung sehen, denn die Mission der Kirchenmusik ist nicht, Bewunderung und Verzauberung zu erwecken, sondern den Gläubigen zu helfen und den künstlerischen Werten eine existenzielle Substanz zu geben in einem menschlichen und christlichen Leben.

> Lo stesso dualismo psicologico che determina una dolorosa tensione tra l'uomo carnale e L-uomo spirituale la musica sacra mira a placare nell'infanzia spirituale, della quale è simbolo, ritmo e melodia. La giovinezza dell'anima, la certezza di essere figli di Dio, la percezione di un Dio presente del quale fa sentire il tepore e la vicinanza, ci sembrano un dono, del quale David danzante davanti all'arca santa è profetico testimone. Racchiude dunque il canto sacro valori non soltanto estetici, ma una misteriosa potenza evocatrice, una bellezza viva e dispositiva alla santità.
>
> Il senso di questa bellezza dovrà dunque riguardarsi in ordine alla Salvezza, perché funzione e missione della musica sacra non è destar meraviglia o incanto, ma di aiutare i credenti a dar sostanza esistenziale ai valori artistici, in una vita umana e cristiana." (302)

Diese positive Bewertung der "Sinnfälligkeit" der Liturgie und der Kirchenmusik setzt allerdings das entsprechende Wertgefühl für die christliche Wertordnung voraus. Auch hier zeigt sich die Liturgie in ihrer unlöslichen Verbundenheit mit der CARITAS. Entsprechen das sittliche Streben in der Nachfolge Christi und das künstlerische Tun dem göttlichen "Spiel", dann wird die Einbeziehung aller natürlichen Werte in die Erlösung, die im Meßgeschehen gegenwärtig ist, und in die christliche Gottesverehrung zu einer Notwendigkeit und verpflichtenden Aufgabe der CARITAS. Die "menschlichen Elemente" der Liturgie (vgl. S. 58), zu denen auch die Sakralkünste gehören, erscheinen dem Gläubigen also nicht als ein bloßes Zugeständnis an die menschliche Schwachheit, die der Bilder und Zeichen bedarf, um zum Göttlichen in Beziehung treten zu können, sondern als ein wesenhafter und unerläßlicher Ausdruck der christlichen humanitas und der "hei-

len" Welt. Die Gnade bedient sich der Natur, der Geist der Sinne, um Welt und Mensch zu Gott heimzuholen.

Immerhin muß bei einer Betrachtung der "Sinnfälligkeit" der Liturgie und der Kirchenmusik darauf hingewiesen werden, daß in der liturgischen und kirchenmusikalischen Praxis die Meinungen über die notwendige "Sinnenferne" und die mögliche "Lebensnähe" der liturgischen Musik extrem nach beiden Seiten auseinandergehen und daß der Wert der Heiligkeit keineswegs überall in der Weise interpretiert wird, daß sich die Lebenswerte des Menschen mit dessen Wesenswerten zu einer organischen Einheit verbinden. Daher hat der Streit über den sakralen Charakter der Kirchenmusik in der Geschichte der abendländischen Liturgie niemals aufgehört und ist bis heute aktuell. So können beispielsweise in der gegenwärtigen kirchenmusikalischen Praxis Richtungen festgestellt werden, die die liturgische Musik auf den Gregorianischen Choral beschränkt und auch die Orgel verbannt wissen wollen, während andere das Instrumentale zwar akzeptieren, aber streng vom Vokalen trennen. Eine dritte Richtung bevorzugt schließlich den Instrumentalklang und die konzertante Kirchenmusik oder verdrängt den Gregorianischen Choral. Zwischen diesen Hauptströmungen gibt es die verschiedensten Abstufungen und Kombinationsmöglichkeiten. Betrachtet man die Stellungnahme der Kirche zu dieser Vielfalt an Auffassungen über die echte liturgische Musik, so stellt man fest, daß sie, soweit sie nicht extremer Ausprägung sind, alle gebilligt werden, allerdings unter der Voraussetzung, daß die Bedingungen, von denen die liturgische Eignung abhängig ist, berücksichtigt werden. Die Rangordnung der musikalischen Mittel und Gattungen, wie sie aus der kirchenmusikalischen Gesetzgebung abgeleitet und zu begründen versucht wurde, bleibt ungeachtet der verschiedenen Anschauungen bestehen. Doch ist es notwendig, hervorzuheben, daß diese Wertordnung in einer sinnvollen Weise verwirklicht werden muß, wobei die Rangordnung der Feste und ihr jeweiliger Charakter für die musikalische Gestaltung von wesentlicher Bedeutung sind. Auch hier bietet der Gregorianische Choral das beste Anschauungsmaterial. So wie in ihm die Wesensart der verschiedenen Feste und kirchlichen Zeiten in der melodischen Struktur ausgedrückt ist, so ist auch in der mehrstimmigen Kirchenmusik eine Variationsmöglichkeit hinsichtlich der musikalischen Stile und der Verwendung der Instrumente durchaus berechtigt und im Sinne der kirchlichen Forderungen. Als Maßstab gilt die religiöse Grundhaltung, die die Basis für jede Einbeziehung natürlicher Werte in die Erlösung bildet, gleich, welcher Art und Ausprägung sie sein mögen. Ist diese aber vorhanden, dann schließt sich jeder einseitige ästhetische Genuß in der Sakralkunst von selbst aus. Die Kirchenmusik wird zum Hilfsmittel für die Heiligung der Gläubigen und zu einem "vollkommenen und konkreten Ausdruck der christlichen CARITAS."(vgl. S. 131)

Diesen umfassenden Erlösungsdienst an der Materie und am Menschen kann die Kirchenmusik zwar nur in begrenztem Sinne leisten, weil sie an die Endlichkeit des menschlichen Tuns gebunden ist. Regamey schreibt daher: "Selbstverständlich vermöchte eine derartige Aufgabe nur von der göttlichen Kunst allein voll erfüllt zu werden. Wir müssen uns mit dem begnügen, was menschliche Kunst zu vollbringen mag.

Und menschliche Kunst muß sehr bescheiden sein."(303) Da die Erlösung des Leibes noch nicht vollendet ist, bleibt für ihn bzw. für die Sinne eine stete Gefährdung, durch die Kunst in die Diesseitsbezogenheit und die Vitalwerte, die ihn bei einseitiger Bevorzugung an der Verwirklichung seiner Ebenbildlichkeit hindern, zurückzufallen. Um dieser Gefährdung entgegenzuwirken, muß die Kirche auf eine sorgsame Abgrenzung der Liturgie und aller in ihr wirksamen Faktoren gegen das Profane bedacht sein. Das aber bedeutet nichts anderes als die natürlichen Werte des Lebens in den Dienst des Heiles und des Endzieles zu stellen.

Anmerkungen

(1) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 175, n. 151:

"Opus vere divinum, in quo miracula creationis, redemptionis et sanctificationis in dies renovantur, in quo supernaturales fidei et charitatis virtutes conveniunt ac nobilissime exercentur, et Communio Sanctorum perfecte efficitur in corpore Christi mystico.

Liturgia est ideo intima vitae unio Christi et Ecclesiae, Eius Sponsae, affectibus amoris redundans; huiusmodi liturgia postulat igitur cantum qui divini amoris sensus excitet et exprimat: cantare enim amantis est. Ipse textus liturgicus cantum, ex ipsa sua structura, exigit: ut psalmi, hymni et cantica; vel explicite inculcat.

Iam inde a V.T. hanc intimam cantus et liturgiae unionem Deus praecepit, quam ecclesiastica traditio, inde ab Apostolis ad nostra usque tempora, religiosissime recepit inviolatamque servavit ac fovit."

(2) P.Wagner: Einführung in die Katholische Kirchenmusik, S. 7

(3) K.G.Fellerer: Kirchenmusikalische Vorschriften des Mittelalters. Km Jb 1956, S. 1

(4) P.Regamey: Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert, S. 93

(5) J.Lechner: Liturgik des Römischen Ritus, S. 4-5

(6) H.Anglès: Die lebendige Wirksamkeit des Motu proprio. MuA 53/54, S. 84

(7) U.Bomm: Liturgie und Kirchenmusik. CVO 1954, S. 4-6

Romita: Ius musicae liturgicae, S. 181 f., n. 155

(8) H.Anglès: Die Bedeutung der Vokalpolyphonie für die römische Liturgie. Wiener KB, S. 154

(9) F.Romita: Pariser KB, S. 46 und S. 48

(10) vgl. Teil B, Kapitel I

(11) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 1, n. 1

(12) O.Drinkwelder: Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik, S. 5

(13) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 2, n. 1

(14) Romita definiert die beiden Termini, Konstitution und Enzyklika, folgendermaßen:

"Constitutio est lex generalis Ecclesiae, quacumque forma edatur, ut sunt definitiones de rebus fidei et morum, leges generales et particulares Romani Pontificis, aut actus quibus graviora negotia Ecclesiae universalis vel particularis ordinantur.

Epistolae (vel Litterae) encyclicae dicuntur, quae in materiis maioris momenti diriguntur ad Ecclesiam universalem vel ad Episcopos alicuius regionis."
(Ius musicae liturgiace, S. 2 f., n. 2)

Die anderen Formen der Veröffentlichung können außer Betracht bleiben.

(15) Eine ausführliche Darlegung der kirchenmusikalischen Vorschriften und Stellungnahmen des ersten christlichen Jahrtausends findet sich bei folgenden Autoren:

P. Haselbach: Die Tradition der kirchenmusikalischen Gesetzgebung. Chw 1955, S. 221-232;
F. Romita: Ius musicae liturgicae, S. 16 f.;
Papst Benedikt XIV.: "Annus qui", nn. 4-5

(16) J. Pascher: Kirchenmusik und Liturgie. Handbuch der katholischen Kirchenmusik, S. 20

(17) H. Hucke: Die Päpste und die Kirchenmusik. MuA 1953/54, S. 135

(18) H. Hucke: MuA 1953/54, S. 135

(19) Wörtlich heißt es hierzu bei Romita:

"Instrumentum praecipuum reformationis ac diffusionis cantus liturgici fuit Schola cantorum, ex qua multi in exteras regiones missi sunt, qui populos erudirent secundum morem ac disciplinam Ecclesiae Romanae."
(Ius musicae liturgicae, S. 29 f., n. 26)

(20) K. G. Fellerer: Km Jb 1956, S. 1-3
P. Haselbach: Chw 1955, S. 221 f.

(21) E. Ferand nimmt sie schon für die Zeit Gregors I. an. vgl. "Die Improvisation in der Musik", S. 113

(22) K. G. Fellerer: Km Jb 1956, S. 3

(23) K. G. Fellerer: Km Jb 1956, S. 3 Fußnote 30

(24) K. G. Fellerer: Km Jb 1956, S. 3-4
H. Hucke: MuA 1953/54, S. 136
P. Haselbach: Chw 1955, S. 221 f.

F. Romita schildert die kirchenmusikalische Situation der damaligen Zeit in Ius musicae liturgicae unter den Überschriften: Die Mißbräuche der liturgischen Musik (nn. 31-33) und: Die kirchlichen Stellungnahmen zur Bewahrung der Tradition (nn. 34-35).

(25) O. Ursprung: Katholische Kirchenmusik, S. 97

(26) Der vollständige Wortlaut der Konstitution "Docta Sanctorum Patrum" findet sich bei Fellerer: Km Jb 1956, S. 5; bei Romita: Ius musicae liturgicae, S. 47, n. 40 und mit einer deutschen Übersetzung, die der vorliegenden Untersuchung zugrundeliegt, bei Haselbach: Chw 1955, S. 29

(27) Romita schreibt dazu:

> "Demum Durandus, in suo opere 'De modo Concilii celebrandi', quod occasione Conc. Viennensis a Clemente V habiti, compositum fuit: 'Et super' - inquit - 'videretur valde honestum, quod cantus indevoti, et inordinati motetorum, et similium non fierent in Ecclesia...'."
> (Ius musicae liturgicae, S. 41, n. 34)

(28) H. Hucke: MuA 1953/54, S. 136

(29) H. Anglès: Wiener KB, S. 155

(30) F. Romita schreibt hierzu:

> "Quoad musicam mensurabilem, abusus plus minusve permanserunt, fortasse quia Constitutio Ioannis XXII, propter politicas Romani Pontificis conditiones in captivitate avenionensi, rite ac sufficienter promulgata non fuit. Progressu tamen temporis, salutares quamvis particulares praescriptiones secundum mentem Constitutionis praedictae editae sunt, quae restaurationem in aliquibus saltem Ecclesiis foverunt."
> (Ius musicae liturgicae, S. 50, n. 41)

(31) vgl. Romita:

> "Sed effectus praecipuus fuit evolutio musicae formarum ad classicam polyphoniam, quae uti lucidissima effigies considerari potest canonum in Constitutione Ioannea statutorum."
> (Ius musicae liturgicae, S. 51, n. 41)

(32) O. Ursprung: Katholische Kirchenmusik, S. 138

(33) P. Haselbach: Chw 1955, S. 28

(34) P. Wagner: Einführung in die katholische Kirchenmusik, S. 65 Anmerkung 1

(35) Ausführliche Untersuchungen der Vorverhandlungen des Trienter Konzils finden sich bei K. Weinmann: Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Leipzig 1919 und bei F. Romita: Ius musicae liturgicae, S. 52 f.; in allgemeiner Form auch bei H. Jedin: Kleine Konziliengeschichte, S. 96

(36) H. Jedin: Kleine Konziliengeschichte. S. 101

(37) Die folgenden Ausführungen schließen sich unmittelbar an Weinmann und Romita an. (vgl. unter Nr. 35)

(38) vgl. auch O. Ursprung: Katholische Kirchenmusik, S. 185

(39) K. Weinmann: Das Konzil von Trient, S. 77 ff.

(40) F. Romita: Ius musicae liturgicae, S. 59, n. 47
O. Ursprung: Katholische Kirchenmusik, S. 185

(41) J. A. Jungmann: Missarum sollemnia, Band I, S. 177

(42) Musicae in quibus sive organo aliisve instrumentis sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur, ab Ecclesiis omnino arceantur; et leges liturgicae circa musicam sacram serventur.
(CIC, can. 1264, § 1)

(43) Die Stellungnahme Ferdinands I. zum Figuralgesang wird von Weinmann im Wortlaut angeführt:

"...così nel terzio, dove si proibiva nelle chiese la musica troppo molle, desidero che non s'escludesse il canto figurato, riuscendo egli spesso d'incitamento alla divozione."
(K. Weinmann: Das Konzil von Trient, S. 5-6, Anmerkung 2)

(44) K. Weinmann: Das Konzil von Trient, S. 5-6 und S. 9-10

(45) K. Weinmann: Das Konzil von Trient, S. 6
vgl. F. Romita: Ius musicae liturgicae, S. 63 f., n. 52

(46) J. Lechner: Liturgik des Römischen Ritus, S. 12

(47) O. Ursprung: Katholische Kirchenmusik, S. 186

(48) F. Romita: Ius musicae liturgicae, S. 64, n. 52

(49) F. Romita: Ius musicae liturgicae, S. 64, n. 52
Das nachfolgende nach Romita (Ius musicae liturgicae, S. 75 f., n. 63).

Zur Frage der formalen Kunstanschauung schreibt Romita:

"Ex canonibus aestheticis antiquitatis cultum fere exclusivum pulchritudinis formarum musici deducunt..."
(Ius musicae liturgicae, S. 75)

(50) F. Romita: Ius musicae liturgicae, S. 77

(51) Der Text der Konstitution "Piae sollicitudinis" ist bei Romita (Ius musicae liturgicae, S. 77) abgedruckt.

(52) Romita führt insgesamt vier Dokumente an, die der Enzyklika "Annus qui" vorausgegangen sind:

1. Dekret des Kardinals Guadagni vom 15.9.1740, in dem darauf hingewiesen wird, daß die Liturgie kein Konzert ist;
2. Apostolicae Litterae "Quem ardenti studio" vom 15.5.1741, in dem das Caeremoniale Episcoporum promulgiert wird;
3. Apostolische Konstitution "Ad militantis" vom 3.4.1742, in der die Trienter Konzilsbeschlüsse bekräftigt werden;
4. Apostolische Konstitution "Cum semper" vom 19.8.1744 über den Offiziumsgesang.

(Ius musicae liturgicae, S. 92)

(53) Den folgenden Ausführungen liegt bis auf geringfügige Abänderungen die deutsche Übersetzung aus der Musikgeschichte von Raymund Schlecht zugrunde (S. 160 ff.). Der lateinische Wortlaut findet sich bei F. Romita in Ius musicae liturgicae, S. 253 ff.

(54) K.G.Fellerer: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, S. 117

(55) K.G.Fellerer: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, S. 117

(56) K.G.Fellerer: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, S. 117

(57) G.Cicognani: Italienischer Kommentar, S. 52/53

(58) Die betreffenden Dokumente sind bei Romita abgedruckt. Ius musicae liturgicae, S. 127 f. und S. 99 f.

(59) J.A.Jungmann: Missarum sollemnia, Band I, S. 208

(60) O.Ursprung: Katholische Kirchenmusik, S. 262-64

(61) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 125/26

(62) O.Ursprung: Katholische Kirchenmusik, S. 286

(63) F.Romita zählt folgende Länder auf: Italien, Ungarn, Deutschland, Frankreich, Spanien, England und Irland sowie Nord- und Mittelamerika. Ius musicae liturgicae, S. 103 f.
vgl. auch K.G.Fellerer: Kölner Synode. Km Jb 1952

(64) F.Romita: Das Motu proprio des seligen Papstes Pius X. "Inter pastoralis officii". CVO 1954, S. 43
F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 110 f.
K.G.Fellerer: Km Jb 1952, S. 56-64

(65) O.Drinkwelder: Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik, S. 169/70

(66) Eine Inhaltsangabe des Breve findet sich bei F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 131

(67) G.Cicognani: Italienischer Kommentar, S. 54

(68) Nähere Angaben finden sich bei P.Wagner: Einführung in die katholische Kirchenmusik, S. 62 f. und P.Haselbach: Chw 1953, S. 231-32 und S. 259-71

(69) O.Ursprung: Katholische Kirchenmusik, S. 283

(70) vgl. P.Haselbach: Papst Pius XII. und die Kirchenmusik. Chw 1958, S. 242-54

(71) I.Alcini: Italienischer Kommentar, S. XLIV

(72) O.Ursprung: Katholische Kirchenmusik, S. 287

(73) siehe Sonderhefte MuA, CVO und Chw.

(74) H.Anglès: Wiener KB, S. 58

(75) Beide Fassungen finden sich bei F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 290 ff. Ausführliche Kommentare, teils mit historischem Rückblick, liegen vor von I.Mitterer: Die wichtigsten kirchlichen Vorschriften für die Kirchenmusik, Regensburg 1905; P.Wagner: Einführung in die katholische Kirchenmusik, Düsseldorf 1919; F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 174 f. und CVO 1954

(76) P.Wagner: Einführung in die katholische Kirchenmusik, S. 61

(77) O.Drinkwelder: Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik, S. 4

(78) O.Drinkwelder: Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik, S. 2 und S. 5; F.Romita in CVO 1954, S. 45

(79) Ein eigener Kommentar zu diesem Passus der Einleitung liegt vor von E.Quack: Gefährdung der Kirchenmusik - Gedanken zum Motu proprio Pius' X. MuA 1953/54, S. 4-9

(80) O.Ursprung: Katholische Kirchenmusik, S. 287

(81) F.Romita: Pariser KB, S. 49

(82) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 183/84, n. 156

(83) Redaktionsbeitrag in MuA 1959/60, S. 1-2

(84) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 183/84, n.156

(85) Wörtlich heißt es:

> "Demum sapor (sapore) ex duobus praecedentibus elementis resultat, intelligitur modus ipse, quo musica audientium animos movet."
> (Ius musicae liturgicae, S. 183/84, n.156)

(86) F.Romita: Pariser KB, S. 49

(87) G.Cicognani: Italienischer Kommentar, S. 54
vgl. auch F.Romita in CVO 1954, S. 88 und P.Wagner: Einführung in die katholische Kirchenmusik, S. 61-62

(88) O.Ursprung: Katholische Kirchenmusik, S. 288

(89) Die Beiträge der Fachliteratur zur Enzyklika "Mediator Dei" sind spärlich: F.Haberl: Die Kirchenmusik in der Enzyklika "Mediator Dei" MuA 1948/49, S. 5-8; L.Koep: Die Bedeutung der Enzyklika "Mediator Dei" für die Kirchenmusik CVO 1949, S. 7-10; W.Lipphardt: Das Rundschreiben Papst Pius' XII. "Mediator Dei" und die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik, in Musik und Kirche 1950, S. 126-30.

Die Nummerierung der Abschnitte erfolgt im Anschluß an die deutsch/lateinische Ausgabe des Liturgischen Institutes in Trier, Freiburg 1948.

(90) vgl. "Mediator Dei" nn.61-62

(91) K.G.Fellerer: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, S. 164

(92) zitiert auf S. 170/71

(93) vgl. hierzu die Vota des Römischen Kongresses in Chw 1954; die Vota des Wiener Kongresses im Wiener KB, S. 340-42; F.Kosch: Die Enzyklika Musicae sacrae disciplina und die Vota des Wiener Kirchenmusikkongresses in Chw 1956, S. 241ff. sowie F.Romita in Chw 1955, S. 187-90.

(94) Die der vorliegenden Arbeit zugrundeliegende deutsche Übersetzung entspricht der Fassung der Tipografia Poliglotta Vaticana in den praktischen Ausgaben des Dokumentes (CVO 1956). Die Nummerierung der einzelnen Abschnitte erfolgt mittels einer durchlaufenden Zählung, um ein bequemeres Zitieren zu ermöglichen.

Eingehende Kommentare liegen vor vom Italienischen Cäcilienverband: L'Enciclica Musicae sacrae disciplina, Testo e Commento, Rom 1957, im Pariser KB 1957 und in zahlreichen kleineren Beiträgen der Fachzeitschriften, von denen der Kommentar F.Romitas in Chw 1956, S. 217-231 für die folgende Darstellung in besonderer Weise herangezogen wird.

(95) F.Romita: Pariser KB, S. 51, Nr. 6

(96) vgl. hierzu auch J.Chailley: Pariser KB, S. 61-62

(97) F.Romita: Chw 1956, S. 227-231

(98) Die der vorliegenden Arbeit zugrundeliegende deutsche Übersetzung (CVO 1959) ist inoffiziell. Die Kommentare beschränken sich auf Einzeldarstellungen, so vor allem in CVO 1959, Heft 8/9 und CVO 1960, Heft 2.

(99) U.Bomm: Die Weisungen der Instructio über den Gregorianischen Choral. CVO 1959, S. 238-241

(100) Klosterregel des Hl.Benedikt, Kapitel XIX

(101) CIC (Corpus Iuris Canonici) can.1178

(102) Wiener KB, S. 340 Votum Nr.7

(103) Als Beispiel sei auf das Benedictus aus der Nelson-Messe von Joseph Haydn und das Agnus Dei (Dona nobis pacem) aus der Missa solemnis von L.van Beethoven hingewiesen.

(104) Man vergleiche hierzu aus der Literatur der Gegenwartsphilosophie W.Weischedel: Die Tiefe im Antlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst, Tübingen 1952; M.Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, in "Holzwege", Frankfurt 1950 und R.Guardini: Über das Wesen des Kunstwerks, Stuttgart 1952, 4. Auflage

(105) Wörtlich heißt es hierzu in "Mediator Dei":

"Wir müssen jedoch im Bewußtsein unserer Pflicht unbedingt die jüngst da und dort geförderten Bilder und Darstellungen mißbilligen und zurückweisen, die eine Entartung und Entstellung gesunder Kunst zu sein scheinen, manchmal in offenem Widerspruch mit der christlichen Würde, Zurückhaltung und Frömmigkeit stehen und den echt religiösen Sinn tief verletzen. Derartiges ist von unseren Gotteshäusern durchaus fernzuhalten und daraus zu verbannen, wie überhaupt alles, was der Heiligkeit des Ortes abträglich ist.

Facere tamen non possumus quin, pro officii Nostri conscientia, eas imagines ac formas, recens a nonnullis inductas, deploremus ac reprobemus, quae sanae artis deformationes depravationesque videantur, quaeque etiam nonnumquam decori, modestiae ac pietati christianae aperte repugnent, sensumque vere religiosum misere offendant; haec quidem a nostris templis arcendae prorsus atque expellendae sunt, ut 'generatim quidquid a sanctitate loci absonum sit'. (CIC, can. 1178)" (Mediator Dei, n. 193)

(106) H.H.Dräger: Artikel Musikwissenschaft, in Handbuch der Wissenschaftskunde (universitas litterarum), S. 647

(107) Th.Steinbüchel: Philosophische Grundlegung der katholischen Sittenlehre, Band I/1, S. 44

(108) Th.Steinbüchel: Philosophische Grundlegung der katholischen Sittenlehre, Band I/1, S. 45

(109) N.Taddei: Italienischer Kommentar, S. 243-44

(110) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 65

(111) vgl. Teil B, Kapitel III

(112) N.Taddei: Italienischer Kommentar, S. 240

(113) Th.Steinbüchel: Philosophische Grundlegung der katholischen Sittenlehre, Band I/1, S. 34-35

(114) N.Taddei: Italienischer Kommentar, S. 245

(115) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 8-9

(116) Th.Steinbüchel: Philosophische Grundlegung der katholischen Sittenlehre, Band I/1, S. 37

(117) N.Taddei: Italienischer Kommentar, S. 245

(118) N.Taddei: Italienischer Kommentar, S. 256

(119) Th.Steinbüchel: Philosophische Grundlegung der katholischen Sittenlehre, Band I/1, S. 27

(120) Th.Steinbüchel: Philosophische Grundlegung der katholischen Sittenlehre, Band I/1, S. 45

(121) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 41

(122) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 49. Vgl. auch Apostelgeschichte Kap. 6-7

(123) Th.Steinbüchel: Philosophische Grundlegung der katholischen Sittenlehre, Band I/1, S. 57-58

(124) N.Taddei: Italienischer Kommentar, S. 256

(125) K.Huber: Ästhetik, S. 41

(126) R.Guardini: Über das Wesen des Kunstwerks, S. 30 f. und S. 32 f.

(127) N.Hartmann: Ästhetik, S. 346

(128) N.Hartmann: Ästhetik, S. 346

(129) N.Taddei: Italienischer Kommentar, S. 242 f.

(130) N.Taddei: Italienischer Kommentar, S. 249

(131) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 155

(132) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 176

(133) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 176

(134) N.Hartmann: Ästhetik, S. 202 f.

(135) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 176

(136) N.Hartmann: Ästhetik, S. 204

(137) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 176 vgl. auch Teil B, Kapitel III

(138) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 42

(139) J.M.Scheeben: Dogmatik Band II, S. 12

(140) J.M.Scheeben: Dogmatik Band II, S. 26

(141) Buch der Weisheit, Kap. 13

(142) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 47

(143) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 9

(144) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 10

(145) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 10

(146) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 52

(147) vgl. hierzu Röm. 8, 18-22:

"Ich bin jedoch der festen Überzeugung, daß die Leiden dieser Zeit nicht zu vergleichen sind mit der Herrlichkeit, die an uns offenbar wird. Und so erwartet auch die ganze Schöpfung in heißer Sehnsucht die Offenbarung der Kinder Gottes. Ist doch die Schöpfung der Vergänglichkeit unterworfen, nicht freiwillig, sondern um des willen, der sie unterwarf, mit der Hoffnung, daß einst auch sie, die Schöpfung, von der Knechtschaft der Vergänglichkeit erlöst wird zur Freiheit der Herrlichkeit der Kinder Gottes. Wir wissen ja, daß die ganze Schöpfung voll Seufzen und Wehen ist bis auf diesen Tag."

(148) Th.Steinbüchel: Philosophische Grundlegung der katholischen Sittenlehre, Band I/1, S. 33

(149) vgl. Teil B, Kapitel I, Abschnitt b

(150) vgl. hierzu "Mediator Dei", zitiert auf S.62

(151) G.V.Gremigni: Italienischer Kommentar, S. 69

(152) G.V.Gremigni: Italienischer Kommentar, S. 69

(153) vgl. H.H.Dräger: Artikel Musikästhetik. MGG IX, Sp.1006
"Mimesis bedeutet Nachbildung der Natur; dem Begriff liegt nicht nur die Anschauung zugrunde, Vollkommeneres als die Natur könne der Mensch nicht schaffen, sondern ebenso das Bewußtsein, daß alles künstlerische Gestalten sich letztlich auf in der Natur Vorgegebenes bezieht. Poiesis ist im Wortsinne als das Schöpferische zu verstehen, als das Schaffen dessen, was in Natur und Leben sonst nicht vorkommt."

(154) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 59

(155) R.Guardini: Vom Geist der Liturgie, S. 114

(156) R.Guardini: Vom Geist der Liturgie, S. 114/115
vgl. hierzu auch das Zitat von B.Matteucci auf S. 97/98

(157) M.Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. in "Holzwege", S. 28

(158) N.Hartmann: Ästhetik, S. 330 und S. 333

(159) vgl. Kapitel II

(160) J.Aengenvoort: Kritische Weiterführung der antik-mittelalterlichen Musikdeutung. in "Musikwerkheft" 1954, S. 43/44

(161) R.Guardini: Über das Wesen des Kunstwerks, S. 54

(162) O.Söhngen: Theologische Grundlagen der Kirchenmusik, S. 228

(163) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 66

(164) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 64 und S. 67

(165) O.Söhngen: Theologische Grundlagen der Kirchenmusik, S. 228

(166) W.Weischedel: Die Tiefe im Antlitz der Welt, S. 67 f.
vgl. auch N.Hartmann: Ästhetik, S. 205/06

(167) W.Weischedel: Die Tiefe im Antlitz der Welt, S. 68

(168) W.Weischedel: Die Tiefe im Antlitz der Welt, S. 68

(169) W.Weischedel: Die Tiefe im Antlitz der Welt, S. 68

(170) W.Weischedel: Die Tiefe im Antlitz der Welt, S. 68/69

(171) W.Weischedel: Die Tiefe im Antlitz der Welt, S. 74

(172) W.Weischedel: Die Tiefe im Antlitz der Welt, S. 69

(173) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 176

(174) G.V.Gremigni: Italienischer Kommentar, S. 70

(175) R.Guardini: Über das Wesen des Kunstwerks, S. 53-54

(176) R.Guardini: Vom Geist der Liturgie, S. 30

(177) F.Romita: Pariser KB, S. 52

(178) Th.Haecker: "Schönheit", ein Versuch, zitiert nach B.Matteucci, Italienischer Kommentar S. 66

(179) R.Guardini: Kultbild und Andachtsbild, S. 19-20

(180) R.Guardini: Kultbild und Andachtsbild, S. 20

(181) R.Guardini: Kultbild und Andachtsbild, S. 20

(182) N.Taddei: Italienischer Kommentar, S. 247-48

(183) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 107

(184) N.Taddei: Italienischer Kommentar, S. 248

(185) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 111

(186) vgl. Matth. 25, 34 ff.

(187) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 103

(188) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 92 ff.

(189) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 102

(190) F.Romita: Pariser KB, S. 51

(191) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 96/97

(192) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 111

(193) F.Romita: Pariser KB, S. 52/53

(194) N.Taddei: Italienischer Kommentar, S. 259

(195) N.Taddei: Italienischer Kommentar, S. 260

(196) F.Blume: Artikel "Form" MGG IV

(197) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Spalte 1001

(198) F.Blume: Artikel "Form" MGG IV, Spalte (=Sp.) 531

(199) F.Blume: Artikel "Form" MGG IV, Sp. 536

(200) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Sp. 1001

(201) L.Szekely: Über den Aufbau der Sinnesfunktionen. in Zeitschrift für Psychologie 1932, S. 227-264

(202) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Sp. 1001

(203) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Sp. 1002

(204) N.Hartmann: Ästhetik, S. 300

(205) N.Hartmann: Ästhetik, S. 260-263, vgl. Kapitel I, S. 113 ff.

(206) H.H.Dräger: Probleme des musikalischen Hörens. Mitschrift der Vorlesung Ws 59/60

(207) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Sp. 1003

(208) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Sp. 1001

(209) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Sp. 1002

(210) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Sp. 1002

(211) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Sp. 1002/03

(212) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Sp. 1005

(213) H.H.Dräger: Artikel "Instrumentenkunde" MGG VI, Sp. 1293 f.

(214) A.Reboulot: Pariser KB, S.166

(215) Das folgende im Anschluß an H.H.Dräger: Musikinstrumente des 16. und 17. Jahrhunderts. Mitschrift der Übung Ws 56/57

(216) H.H.Dräger: Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Mitschrift der Vorlesung Ws 56/57

(217) R.P.Roguet: Pariser KB, S.43

(218) N.Hartmann: Ästhetik, S. 199

(219) N.Hartmann: Ästhetik, S. 206

(220) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Sp. 1003

(221) "...Romanae Scholae praesertim, cuius saeculo XVI Petrus Aloisius Praenestinus exstitit perfector; nec desiit postea exquisitae excellentiae, tum liturgicae tum musicae, opera proferre."
(Motu proprio, n. 4)

(222) Man vergleiche hierzu die Beanstandungen Johannes' XXII. hinsichtlich der rhythmischen Komplizierung der Stimmen, besonders der Hoqueten, sowie in bezug auf die Einführung von weltlichen Texten in die kontrapunktierenden Stimmen. vgl. S. 30

(223) H.Anglès: Das neue kirchliche Musikschaffen. Referat

(224) Als Beispiele seien einige Kompositionen aus der Orgelliteratur des 19. Jahrhunderts angeführt:

O.Malling: Die Geburt Christi, op. 48 1892
Der Tod und die Auferstehung Christi, op. 54 1894
Aus dem Leben Christi, op. 63
F.Lubrich: Kyrie eleison. Charakterstück in D
Le Fèbure-Wily: Offertoire in A La Sainte Chapelle

(225) A.G.Piazza: Italienischer Kommentar, S. 288 f.

(226) R.Guardini: Kultbild und Andachtsbild, S. 21

(227) N.Hartmann: Ästhetik, S. 121

(228) N.Hartmann: Ästhetik, S. 122

(229) N.Hartmann: Ästhetik, S. 122

(230) N.Hartmann: Ästhetik, S. 122

(231) N.Hartmann: Ästhetik, S. 123 und S. 211

(232) N.Hartmann: Ästhetik, S. 210

(233) N.Hartmann: Ästhetik, S. 210/211

(234) N.Hartmann: Ästhetik, S. 210

(235) N.Hartmann: Ästhetik, S. 211

(236) N.Hartmann: Ästhetik, S. 211

(237) N.Hartmann: Ästhetik, S. 211

(238) Das Wort "Stil" wird in diesem Zusammenhang nicht verwendet, um auch die musikalischen Ausdrucksformen der außereuropäischen Musikkulturen zu erfassen.

(239) N.Hartmann: Ästhetik, S. 247

(240) N.Hartmann: Ästhetik, S. 205

(241) N.Hartmann: Ästhetik, S. 205

(242) N.Hartmann: Ästhetik, S. 205

(243) N.Hartmann: Ästhetik, S. 205

(244) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Sp. 1003 vgl. auch S. 149 f.

(245) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Sp. 1005

(246) N.Hartmann: Ästhetik, S. 366

(247) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Sp. 1005

(248) N.Hartmann: Ästhetik, S. 373

(249) N.Hartmann: Ästhetik, S. 371

(250) N.Hartmann: Ästhetik, S. 380

(251) N.Hartmann: Ästhetik, S. 379

(252) N.Hartmann: Ästhetik, S. 381

(253) N.Hartmann: Ästhetik, S. 393

(254) N.Hartmann: Ästhetik, S. 395

(255) N.Hartmann: Ästhetik, S. 394

(256) N.Hartmann: Ästhetik, S. 400

(257) H.H.Dräger: Artikel "Musikästhetik" MGG IX, Sp. 1005

(258) N.Hartmann: Ästhetik, S. 365

(259) N.Hartmann: Ästhetik, S. 206

(260) N.Hartmann: Ästhetik, S. 402

(261) R.Guardini: Vom Geist der Liturgie, S. 101 Anmerkung

(262) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 55

(263) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 55

(264) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 51

(265) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 51

(266) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 55

(267) P.Regamey: Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert, S. 69

(268) P.Regamey: Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert, S. 69

(269) E.Peterson: Musik und Theologie. MuA 1953/54, S. 86-88

(270) E.Peterson: Musik und Theologie. MuA 53/54, S. 87

(271) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 15

(272) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 15

(273) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 15

(274) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 15

(275) F.Romita: Pariser KB,S. 48-49

(276) F.Romita: Ius musicae liturgicae, S. 15 Anmerkung

(277) J.Chailley: Pariser KB, S. 60

(278) W.Lipphardt: Profane und sakrale Musik. In MuA 1953/54, S. 45

(279) Joh.2,19-21: "...Jesus sprach zu ihnen: 'Reißt diesen Tempel nieder und in drei Tagen will ich ihn wieder aufrichten'. Da sagten zu ihm die Juden: 'Sechsundvierzig Jahre hat man an diesem Tempel gebaut, und du willst ihn in drei Tagen wieder aufrichten'? Er aber sprach vom Tempel seines Leibes."

(280) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 63

(281) E.Peterson: Musik und Theologie. MuA 53/54, S. 87

(282) R.Guardini: Vom Geist der Liturgie, S. 63/64

(283) R.Guardini: Vom Geist der Liturgie, S. 84/85

(284) R.Guardini: Vom Geist der Liturgie, S. 61

(285) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 112

(286) R.Guardini: Die Sinne und die religiöse Erkenntnis, S. 54

(287) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 92/93

(288) R.Guardini: Vom Geist der Liturgie, S. 99

(289) R.Guardini: Vom Geist der Liturgie, S. 96/97

(290) R.Guardini: Vom Geist der Liturgie, S. 98

(291) R.Guardini: Vom Geist der Liturgie, S. 98

(292) R.Guardini: Vom Geist der Liturgie, S. 103 und S. 104

(293) R.Guardini: Vom Geist der Liturgie, S. 100

(294) P.Regamey: Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert, S. 67

(295) W.Roscher: Gedanken zur Kultfähigkeit der Instrumente. MuA 1959/60, S. 108-115

(296) W.Roscher: Gedanken zur Kultfähigkeit der Instrumente. MuA 1959/60, S. 109

(297) W.Roscher: Gedanken zur Kultfähigkeit der Instrumente. MuA 1959/60, S. 113

(298) W.Roscher: Gedanken zur Kultfähigkeit der Instrumente. MuA 1959/60, S. 113/114

(299) P.Regamey: Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert, S. 68

(300) P.Regamey: Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert, S. 68

(301) 2 Sam. VI, 5

(302) B.Matteucci: Italienischer Kommentar, S. 111

(303) P.Regamey: Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert, S. 68

Namenregister

Aengenvoort, Johannes 117,118
Alcini, Ilario 48
Alexander VII. 36
Anglès, Higini 19,20,31,49,167
Augustinus 113,132,197
Bach, Johann Sebastian 182,195,197
Beethoven, Ludwig van A. 103
Benedikt, Hl. 78,185
Benedikt XIV. 22,36,37ff.,44,45,46,49,63,85,87,158,182
Blume, Friedrich 147,150
Boethius 30,32
Bomm, Urbanus 70
Carpegna 36
Chailley, Jacques 209,210,211
Cicognani, Gaetano 44,46,55
Clemens V. A. 27
Cornota 39
Dräger, Hans-Heinz 95,147,148,149,150,151,154,162,165,192,193, 195, A. 215
Durandus, Wilhelm 29, A. 27
Fellerer, Karl Gustav 28,32,43,61
Ferand, Ernest T. A. 21
Ferdinand I. 34, A. 43
Gatz, Felix 95
Gregor I. 22,27,40,49,76,160,178
Gregor XVI. 45
Gremigni, Gilla Vincenzo 113,122
Guadagni A. 52
Guardini, Romano 100,101,103,108,110,115,116,117,122,126,127, 142,148,175,204,210,212,215,216, A. 104
Haberl, Ferdinand A. 89
Haecker, Theodor 127
Handschin, Jacques 175
Hanslick, Eduard 95
Hartmann, Nicolai 103,106,116,149,165,176,177,178,183,189,193, 194,195,199
Haselbach, Paul 28,32, A. 26, A. 68
Haydn, Joseph A. 103
Heidegger, Martin 16, A. 104
Innozenz XI. 36
Innozenz XII. 36
Jedin, Hubert 32, A. 35
Johannes XXII. 22,29ff.,33,49,87,165,166,182, A. 30, A. 31, A. 222
Jungmann, Josef Andreas 34,45
Kant, Immanuel 103,149
Koep, Leo A. 89
Lechner, Joseph 34

Leo XII. 45
Leo XIII. 45,46
Lindanus 40
Lipphardt, Walther 209,210, A. 89
Machaut, Guillaume 32
Mansi, J.D. 27,34
Martini, Pater 44
Matteucci, Benvenuto 97,114,118,127,130,131,133,134,210,211,212, 214,218
Mitterer, Ignaz A. 75
Nicetius 39
Palestrina, Pierluigi 35,45,51,83,88,166,171, A. 221
Palude, Petrus de 29
Pergolesi, Giovanni Battista 44
Perosi, Lorenzo 47
Peterson, Erik 207,210,211
Piazza, Adeodato Giovanni 174
Pius V. 34,42,48
Pius VIII. 45
Pius IX. 45,46
Pius X. 22,27,31,32,35,46,47,48,49ff.,55,57,58,60,63,64,65,67, 69,73,81,84,85,86,87,88,137,138,140,141,145,152,155, 158,160,165,166,168,172,173,178,196,202,203,217
Pius XI. 22,23,47,48,49,55ff.,58,60,63,65,73,86,106,145,157,158, 178
Pius XII. 17,19,22,23,36,47ff.,54,58ff.,63ff.,69,70,74,76,77,78, 79,85,87,88,93,96,97,103,104,105,107,109,110,111,113, 114,121,122,123,127,128,132,135,136,139,141,142,143, 144,145,159,163,164,165,168,169,170,171,172,174,178, 180,186,190,191,193,197,199,201,204,206,210,213,217
Quack, Erhard A. 79
Ragasanus 34
Reboulot, Antoine 155,156
Regamey, Pie 206,216,217,219
Ritenkongregation 21,22,36,50,59,65,69ff.,77,87,165,178
Roguet, R.P. 164
Romita, Fiorenzo 20,32,33,35,36,54,63,68,106,107,121,126,132, 140,142,207,208,209,210, A.1,A.14,A.19,A.24, A.26,A.27,A.30,A.31,A.35,A.37,A.49,A.52, A.53,A.63,A.66,A.75,A.93,A.94
Roscher, Wolfgang 216,217
Rossini, Gioacchino 44
Santi, Ang. de 47
Scheeben, Joseph Matthias 108
Schering, Arnold 95
Schlecht, Raymund A. 53
Söhngen, Oskar 118
Steinbüchel, Theodor 96,99,100,101,102,112
Szekely, Lajos 148,150,191
Taddei, Nazareno 96,98,100,103,104,105,129,130,146
Thomas von Aquin 38,42,100,121,190

Urban VIII. 36
Ursprung, Otto 29,32,35,45,47,48,54,57
Wagner, Peter 32,A.68,A.75
Weinmann, Karl 32,33,A.35,A.37,A.43
Weischedel, Wilhelm 119,120
Witt, Franz Xaver 47

Sachregister

Abbildlichkeit der Kunst 94/108/111/114ff./143
Abendländische Kirchenmusik (s. kirchenmusikalische Tradition des Abendlandes)
Abgrenzung der Kirchenmusik gegen das Profane 28/53/61/84/145/152/171/188/220
Ästhetisches Erleben (s. Kunsterleben)
Ästhetizismus 61/127
Akklamationen 59/70
Aktive Teilnahme der Gläubigen am Meßgeschehen 51/59/61/70/79/214
Allgemeiner Cäcilienverband (ACV) 45/46/47
Allgemeinheit der Liturgie 172
Allgemeinheit der Kirchenmusik 172ff.
Andachtsbild 127f./175
Anmutige 193/194
Annus qui 36/37ff.
Apostolat der Kirchenmusik 64/144
Architektur 105/106/120
Ars nova 29
Arten der Kirchenmusik (s. Gattungen der Kirchenmusik)
Artikulation 181/182/183
Aufführung der Kirchenmusik in kirchlichen Räumen 66/169/182
Ausdrucksgebung 178/180/182f./186
Außerästhetische Werte 115f./192ff.
Außereuropäische Musikkulturen 22/64/87/159/162/172/175/188/198/199/A.238
Avignon 29/32/A.30

Baukunst (s. Architektur)
Bildende Künste 61/133/152/171/206/207
Bildhauerei 105/106/120/171
Blasinstrumente 86/158f. (s. auch Melodieinstrumente)

Cäcilianismus 54
Caeremoniale Episcoporum 21/A.52
Caritas 130ff./189/204/214/217/219
Charismatische Wirkung der Kirchenmusik 132/140
Chor 36/51f./52/55/61/70/72/76/160f./171/179/181
Choralforschung von Solesmes 45f.
Choralausgaben 46/51/71
Christliche Kultur 102
Christliches Menschenbild 98/99f.
Christliche Schöpfungsordnung 98/108ff./203
Christliche Weltanschauung 112/193
Christliches Wesen der Kunst 102/119f./131f./217
Corpus Iuris Canonici (CIC) 32/34/54/152/A.42/A.101

Deutsches Kirchenlied (s. Religiöser Volksgesang)
Dichtung 106/120/149/165/176/194
Dilettant 177 f./181
Dilettantismus 68/183 ff.
Diminutionspraxis 28/33/84/167
Diminutionstechnik 30/40/181 f.
Divini cultus sanctitatem 55 ff./57
Docta Sanctorum Patrum 29 ff.
Dynamik 147/177/181/183/192/199

Ebenbildlichkeit 99 f. 110/111/115 118 135 189 203 220
Editio Vaticana (s. Choralausgaben)
Elektrophonikum 71/84/157/179
Elektro-pneumatische Traktur 156/186
Endziel 94/100 104 f./111 121 f. 124 130 143 164 203 220
Enthusiastische Musik 189 f.
Epiphanie 101/107/108/109/204
Erbschuld 126/203/207
Erhabene 193 ff.
Ethische Werte 192/193
Eucharistie 204/211
Evangelische Musikanschauung 118 f.

Formale Kunstanschauung 35/63 93 95 f. 116 127 143 f./A. 49
Frauenstimmen 36/52/66/72
Freiheit
a) menschliche 78 99 104 118 121 125
b) künstlerische 20 67/93 f./97/104 140 f./174
Frömmigkeit
a) allgemein 188 190/199 f./201 204 f.
b) des schaffenden Künstlers 123/133
c) des Kirchenmusikers (s. Kirchenmusiker)
Fuge 165/197 (s. auch Polyphonie)

Gattungen der Kirchenmusik
a) allgemeine Charakterisierung 193 ff./188/202
b) Rangordnung 51 53 64 69 82/87 f./152/219
Gemeinde 79 ff./107/192
Genera des Profanen 30 32/37/39/41 81 f./84 127 167 182 185/187/194
Genera des Schönen 193/195
Genialität 135/143
Geräuschinstrumente (s. Rhythmusinstrumente)
Geschöpflichkeit 108/111/143
Gesetzgebung
a) allgemein 17/21/22/27/140
b) kirchenmusikalische 17 ff./47/74 f./87
Gesetzmäßigkeit der liturgischen Komposition 79/162 ff. 184/187 f.
Gläubigkeit des schaffenden Künstlers 64 123 f. 125 ff./162

Gottesbegriff
a) christlicher 108/110/119/126/128
b) philosophischer 110/119
Gottesbeweise 109/118
Gotteserkenntnis 108/109f./118/126
Gottesliebe des schaffenden Künstlers 123/128
Gottesoffenbarung 108ff./118
Gregorianischer Choral 20/28/37/53/60/64/66/69/70/72/88/163f./174/181/195ff./219

Handeln (s. menschliches Handeln)
Harmonieinstrumente 151/154/157
Harmonium 71/157/179/
Heiligkeit 67/68/145/189/191/202ff./209/213
Heiligung der Gläubigen 81/82/133f./189/191/203/204/205/217/219
Heteronomieästhetik 95
Homophonie 165/168f.
Humanitas (s. christliches Menschenbild)

Improvisation 28/82/84/182 (s. auch Orgelimprovisation)
Institutionen 52/57/66f./72
Instructio 69ff.
Inspiration
a) allgemein 128ff.
b) sakrale 54/64/67/124/126/134/136/140/162
Instrumente
a) allgemein 65/71/150/179 (s. auch Klangfarben)
b) liturgische Eignung 38f./41f./56f./65/71/85ff./87/152/155ff./207ff./216f.
Intention (s. menschliches Handeln)
Interesseloses Wohlgefallen (s. Zwecklosigkeit des Kunstwerkes)
Interpret 67/161/179/184
Interpretation 28/40/59f./74/82/147/160f./163/175/176ff./180/187/216
Intervalle 149/150/177

Katholische Kunstanschauung 63/64/88/93ff./110/120/122
Kirchenlied (s. Religiöser Volksgesang)
Kirchenmusik
a) Beschaffenheit 39/42/51/63/131/206
b) Eigenschaften 64/138/140/145/152/218
c) Wertbezüge 88f./175/191ff.
d) in den Missionsländern 64/65/87/159/173f./199f./201
Kirchenmusikalische Gesetzgebung (s. Gesetzgebung)
Kirchenmusikalische Tradition des Abendlandes 54/87/163/166/174f./178/188
Kirchenmusiker
a) sittliches Verhalten 27/72/76
b) religiöse Grundhaltung 29/33/52/59f./67/72/76ff.
c) Berufsethos 77ff./182

d) liturgische Funktion 161/179
e) künstlerische Qualifikation und Fachkenntnis 52/72/76/178ff./185f.
f) Ausbildung 52/55/57/183/185f.
g) Besoldung 68/72
h) Sozialversorgung 68/72
Kirchenmusikalische Kongresse 62/83/A.93
Kirchenmusikalische Praxis 68/219
Kirchliche Instrumentalmusik 169/180/197f./209 (s.auch Orgelmusik)
Kirchliche Polyphonie (s.Polyphonie)
Kirchliches Rechtsbuch (s.Corpus Iuris Canonici)
Kitsch 116/117/178/187
Klangfarbe 85/86f./149/150/177/183
Klassische Polyphonie (s.Polyphonie)
Klerus 21/28/55/66/68/72/81/185/186 (s.auch Priestergesang)
Knabenchöre 52/55
Kolorit (s.Klangfarbe)
Kongresse (s.Kirchenmusikkongresse)
Konzertante Kirchenmusik 37ff./84/87/167/219
Konzilien 21/29/45/49/A.27 (Trienter Konzil s.dort)
Künstler
a) christlicher 67/114/123/130/144/188/216
b) Unterschied weltlicher/christlicher Künstler 20/123/131f.
Künstlerische Leistung 78/84/178f.
Künstlerisches Material (s.Material der Kunst)
Künstlerische Qualifikation 64/124/135ff. (s.auch Kirchenmusiker)
Künstlerisches Schaffen 52/62/64/67/74/77/93f./98/103ff./120/123ff./142ff./162/199/216/A.153
Künstlerische Qualität der Kirchenmusik 68/138f.
Kultbild 127f./175
Kulttanz 210
Kunst
a) allgemein 59/106/219
b) Eigengesetzlichkeit 67/96/174
c) Wertbezüge 63/93/96ff./115ff./190/193
Kunst der Fuge 195/197
Kunsterleben 117f./122/189f./191/194f.

L'art pour l'art 78/93/125/127/143
Laszive 30/32/81
Lebensnähe (s.Lebenswahrheit)
Lebenswahrheit 149/177
Lebenswerte 78/84/101/191/203f./213/218/220 (s.auch Vitalwerte)
Liturgie
a) Wesen und Elemente 19/58f./153/203ff./210/213ff./218f.
b) Eigenschaften 51/137/202
Liturgische Bewegung 47/49/58/61
Liturgische Erneuerung 34/48/49/60

Liturgische Funktion der Kirchenmusik 18/22/27/59/75/79/105 ff. 133/190/196/208
(s. auch Zweckbestimmung der Kirchenmusik)
Liturgische Gesänge nichtrömischer Riten 64/174/
Liturgische Texte 28/34/70/126/133 f./208

Malerei 105/106/120/171/175/194
Material der Kunst 88/145 ff./151 ff./161 f. (s. auch musikalische Formkategorien)
Mechanische Traktur 156/168
Mediator Dei 58 ff./A. 105
Mehrchörigkeit 36/158
Mehrstimmigkeit 20/22/28/30 ff./82/165 ff./181
Melodieinstrumente 85 f./151/154/157 f./186/197
Menschenbild (s. christliches Menschenbild)
Menschliches Handeln 94/100 ff./112/128/130/135 ff./142
Menschliche Sinne 109/110/148/160/191 f./219
Menschliche Stimme 56/160
Messe
a) allgemein 33/69/70
b) Meßordinarium 32/70
c) cantus-firmus-Messe 31
d) Orchestermesse 170/A. 103
Metrum 147/149
Missale 21/34
Moderne Kirchenmusik 53/61/65/69/170 ff./179
Moderne Sakralkünste (allgemein) 53/61/A. 105
Motette 28/29/32/40/A. 27
Motu proprio 49 ff.
Musik
a) allgemein 83/95 f./107/120/148/167/175/187
b) Wertbezüge 106/207
c) Kultfähigkeit 106 f.
d) als Gabe Gottes 63/64/113 f./119
e) als Lobpreis 64/121
Musicae sacrae disciplina 63 ff.
Musikalisches Erleben 76/79/176/189 f./192 f./196 ff.
Musikalische Formkategorien
a) allgemein 146/147 ff./187/192/195
b) liturgische Eignung 152 ff.
c) Wertbezüge 195
Musikalisches Hören 184
Musica moderna (s. Zeitstil)
Musikautomaten 71/161
Musik des Mittelalters 30/83/87
Musiziertrieb 84/216 f.

Nachahmung
a) künstlerische 114/148/149/150/170/A.153
b) musikalische 83/134/148/165/171/195
c) der Schönheit Gottes 94/114f.
Nachfolge Christi 101f./107/130/135/203/218
Natürliche Werte (s. Lebenswerte)
Nichtchristliche Religionen und Kultmusiken 38/159/188/198/199/207f./209f./217
Nichtchristliche Kunstanschauung 119ff.
Nichttonische Formkategorien 149/151/157/164/165/167/168/169/170/171/175/177/180/184/188/192/199

Offizium 37/55/60/70/A.52
Orchestermesse (s. Messe)
Ordinarium Missae (s. Messe)
Orgel (allgemein) 52/65/86/154/155ff.
Orgelbau 56/57/72/86/156f.
Orgelbewegung 57
Orgelimprovisation 156/179
Orgelklang 155/156/198
Orgelmusik 69/197f.
Orgelpflege 71/179
Orgelspiel 21/33/71/179/186
Orgelstil 56/197f.

Palestrinarenaissance 35/45
Participatio actuosa (s. aktive Teilnahme der Gläubigen)
Pfeifenorgel 71/86/157
Pflege der Kirchenmusik 34/35/52/55/65/67
Physiologischer Aspekt der Instrumentenbetrachtung (s. Verhältnis Spieler/Instrument)
Plastik (s. Bildhauerei)
Pneumatische Traktur 156/186
Poesie (s. Dichtung)
Polyphonie
a) allgemein 164ff/179/181/183/192/196/
b) kirchliche Polyphonie 64/69/83/166/171
c) klassische Polyphonie 28/32/35/51/53/71/83/165/166f./171/181f./A.31/A.221
Priestergesang 27f./70/161
Prinzipien der kirchenmusikalischen Gesetzgebung 19f./35/47f./50/52f./74/88/93f./162/174/208
Prinzipien der christlichen Schöpfungsordnung (s. christliche Schöpfungsordnung)
Private Frömmigkeit (s. Frömmigkeit)
Profane Elemente der Kirchenmusik 28/33/40/50/74/75/78/81ff./85/146/156/181ff./191/A.27
Profanmusik 178/197/202
Programmusik 83/170/178/184
Propriumsgesänge 70

Religiöse Grundgefühle 126/212
Religiöse Musik 65f./68/69/79/84/162/170/174f./181/188/198/201/202 (s.auch Aufführung in kirchlichen Räumen)
Religiöser Akt 117/190/195/198/200 (s.auch Selbsthingabe)
Religiöser Volksgesang 61/65/69/71/159/162/169f./173f./198ff./201
Religiöses Empfinden 80/190/195/198f./200f.
Religiöses Erleben (allgemein) 80f./117/182/190/195/196/198
Restauration der Kirchenmusik im 19.Jh. 45f./47/50
Rhythmus 52/147/151/177/192/199/A.222
Rhythmus- und Geräuschinstrumente 87/151/154/159f./209
Romantische Kirchenmusik 84
Romantische Orgel (s.Orgelbau)

Saiteninstrumente (s.Streichinstrumente)
Sakralkünste
a) allgemein 18/59/60/61f./64/104f./138/142/143/172/217/218
b) liturgische Funktion 121/190
c) Rangordnung 105f./121f./134/151f.
d) Wertbezüge 63/64/67/77/78/116/118/122/129/195f./206
e) pastoraler Wert 66/117f./122/133/138
Sakramente 109/204/211/213f.
Sanctitas (s.Heiligkeit)
Schönheit Gottes 94/97/109/115/116/118/124/136/143
Schöpfungsordnung (s.christliche Schöpfungsordnung)
Schola cantorum 28/46/72/76/181/A.19
Seinsbereiche 111f.
Selbstgenuß 80/199
Selbsthingabe 78/79/199/203
Sentimentale 178/185/187/199
Sinne (s.menschliche Sinne)
Sittliche Lebenshaltung des schaffenden Künstlers 123/124/129
Sologesang 35/51/160/183
Spieltrieb (s.Musiziertrieb)
Spielhilfen 156/186
Stil des 20.Jahrhunderts 47/54/171
Streichinstrumente 65/86/158

Technisches Können des Interpreten 179/182/184
Tempo 147/177/181/183/192
Textverständlichkeit 33/35/40/51/69/84/167
Textvollständigkeit 33/51/69
Theatralische 37/39/41/81
Tridentinum (s.Trienter Konzil)
Trienter Konzil 32ff./37/45/48/49/83/87/165/167/182/A.52
Trinität 109/114/130

Übereinstimmung der Kirchenmusik mit dem Gregorianischen Choral 31/51/53/54/166/167/169/173/A.85
Übernatürliche Werte (s. Wesenswerte)
Umfang der liturgischen Musik 42/52
Ungewohnte 61/82/171
Universitas (s. Allgemeinheit)
Unreine 81/167
Unterweisung der Gläubigen in Liturgie und Kirchenmusik 57/80f.
Unterschied weltlicher/christlicher Künstler (s. Künstler)

Verhältnis
a) Gemeinde/Kirchenmusiker 77/79f.
b) Kirchenmusik/Theatermusik 40/41
c) Komponist/Interpret 82/176f.
d) Kultsprache/Volkssprache 66/70
e) Lebenswerte/Wesenswerte 78/101/152f./202/203f./209/213
f) Liturgie/Kirchenmusik 17f./23/48f./51/52/69/133f./163/202/210f.
g) Liturge / Kirchenmusiker 52/82
h) Musik/Schöpfungsordnung 112ff.
i) Musik/Theologie 18/97
j) Spieler/Instrument 154/157/161/197
k) Vokal/Instrumental in der Kirchenmusik 52/55f./208f.
Verweltlichung der Kirchenmusik 33ff./83/167f.
Vibrato 157/158
Virtuose 177f./181f. (s. auch Interpretation)
Virtuosität 84
Vitalwerte 192/198f./201/203/209/220 (s. auch Lebenswerte)
Vokalklang (s. menschliche Stimme)
Vokalmusik 134/160/167/179/181/196
Volkschoral 51/57/60

Weltliche cantus firmi 33/40/83/167/170
Weltliche Texte in der Kirchenmusik 28/33/83/A.222
Wesensnähe (s. Wesenswahrheit)
Wesenswahrheit 149/152/162ff./172ff./177/184f./188/197
Wesenswerte 191
Wirksamkeit der Kirchenmusik 54/197/201
Wort/Ton-Verhältnis in der Kirchenmusik 27/40/42/52/84/164/165/167/169/196/208

Zeitgenössische Kirchenmusik (s. Moderne Kirchenmusik)
Zeitstil 31/43/51/53/67/87/168
Zustandskomponente 148f./154/192/199
Zweckbestimmung der Kirchenmusik 29/75/189ff.
Zwecklosigkeit der Kunst 103f./149
Zwecklosigkeit der Liturgie 214f.

Lebenslauf

Am 18. November 1927 wurde ich als Tochter des Kaufmanns August Schell (gest. 1952) und seiner Ehefrau Emilie, geb. Wolf, in Erfurt geboren. Bei meiner Taufe am 4. Dezember 1927 in der römisch-katholischen St. Laurentius-Kirche, Erfurt, erhielt ich die Namen Johanna, Paula, Mathilde.

Die Grundschuljahre verbrachte ich im Erfurter Ursulinenkloster St. Ursula (1934-1938). Nach Auflösung dieser Ordensschule im Frühjahr 1938 besuchte ich die städtischen Oberschulen für Mädchen: die Goethe-Schule von 1938 bis 1943 und die Königin-Luise-, spätere Theo-Neubauer-Schule, an der ich am 28. Juni 1946 die Reifeprüfung bestand.

Von 1947 bis 1951 studierte ich Kirchenmusik an der Hochschule für Musik, Berlin-Charlottenburg. Dort legte ich am 27. Februar 1951 die Staatliche Prüfung für Organisten und Chorleiter (A-Examen) ab. In den Hauptfächern hatte ich Unterricht bei Herrn Professor Joseph Ahrens (Orgel, Improvisation, Gregorianik, Tonsatz), Herrn Professor Dr. Johannes Pinsk (Liturgik und Kirchenkunde), Herrn Professor Theodor Jakobi (Chorleitung), Frau Professor Dr. Margarete Reimann und Herrn Professor Dr. Siegfried Borris (Musikgeschichte). Während meiner Studienzeit war ich Organistin in St. Canisius, Berlin-Charlottenburg (1947-1950), seit 1. Mai 1950 bin ich als hauptamtliche Organistin und Chorleiterin an der Katholischen Pfarrkirche in Potsdam, St. Peter und Paul, tätig.

Das musikwissenschaftliche Studium an der Freien Universität Berlin begann ich im Wintersemester 1954/55 bei den Herren Professor Dr. Adam Adrio, Professor Dr. Hans-Heinz Dräger und Professor Dr. Kurt Reinhard. Im Nebenfach Philosophie hörte ich bei Frau Professor Dr. Katharina Kanthack, Herrn Professor Dr. Wilhelm Weischedel und Herrn Professor Dr. Michael Landmann.